UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE
MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE
SUBSIDIA
EDIDERUNT
CARSTEN HØEG · H. J. W. TILLYARD · EGON WELLESZ
UNA CUM
ARCHIMANDRITA CRYPTAEFERRATAE
Vol. III

PUBLIÉ EN COLLABORATION AVEC L'INSTITUT
BYZANTIN DE BOSTON

LA MUSIQUE BYZANTINE CHEZ LES BULGARES ET LES RUSSES

(DU IXe AU XIVe SIÈCLE)

PAR

R. PALIKAROVA VERDEIL



COPENHAGUE, EJNAR MUNKSGAARD
BOSTON, BYZANTINE INSTITUTE, INC.
1953

UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE

MONUMENTA
MUSICAE BYZANTINAE
SUBSIDIA

EDIDERUNT

CARSTEN HØEG · H. J. W. TILLYARD
EGON WELLESZ
UNA CUM
ARCHIMANDRITA CRYPTAEFERRATAE

Volumen III

*Publié en collaboration avec l'Institut
Byzantin de Boston*



COPENHAGUE

EJNAR MUNKSGAARD
BOSTON, BYZANTINE INSTITUTE, INC.

1953

Т. Владышевской
от Ч. Раастеда

LA MUSIQUE BYZANTINE CHEZ LES BULGARES ET LES RUSSES

(du IXe au XIVe siècle)

PAR

R. PALIKAROVA VERDEIL



COPENHAGUE

EJNAR MUNKSGAARD
BOSTON, BYZANTINE INSTITUTE, INC.

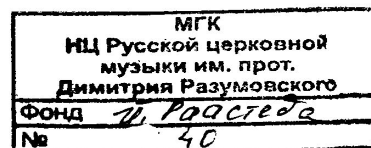
1953

THÈSE PRINCIPALE DE DOCTORAT ÈS-LETTRES

soutenue le 24 janvier 1948 à la Sorbonne.

Ce volume a été honoré d'une
subvention du Centre National de la Recherche
Scientifique Française

Printed in Denmark
by
FR. BAGGES KGL. HOFBOGTRYKKERI
COPENHAGEN



NOTE DE LA REDACTION DES

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE

L'initiative de faire paraître le livre de Madame Verdeil dans les M.M.B. *vint du feu Thomas Whittemore. La rédaction des* M.M.B. *fut heureuse de pouvoir accepter cette suggestion, dont les lourdes conséquences financières furent allégées par l'offre de Thomas Whittemore de faire paraître le volume en collaboration avec l'Institut Byzantin de Boston qui se chargeait d'une partie des frais d'impression. Cependant la publication aurait été encore impossible si la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique Française n'avait généreusement alloué une importante subvention. L'impression du volume a été considérablement retardée par une série de circonstances indépendantes de notre volonté. La mort de Th. Whittemore, en 1950, fut pour nous un coup douloureux, et nous déplorons ne pouvoir présenter à ce grand promoteur d'études byzantines ce livre auquel il s'est si vivement intéressé. Après sa mort, la Direction de l'Institut Byzantin de Boston a tenu, malgré de très grandes difficultés, à réaliser le projet de son fondateur, et nous lui en exprimons notre vive gratitude.*

Pour des raisons de forme et de fond, il n'a pas été possible depuis 1947 pour Madame Verdeil d'introduire dans son texte des changements notables; elle a dû se restreindre à faire un certain nombre de coupures et à corriger et améliorer des détails. La rédaction des M.M.B., *pour sa part, n'a ni pu ni désiré dévier du principe fixé par Madame Verdeil: d'inclure dans ce livre tout ce qui est nécessaire pour permettre aux non-spécialistes, surtout aux slavisants, de suivre l'exposé sans être obligés de recourir à d'autres publications des* M.M.B.

La technique employée est la suivante. Pour les feuilles qui contiennent un nombre considérable de signes dont l'imprimerie ne possède pas de caractères, le texte a été composé de façon à laisser assez d'espace pour ces signes; puis les feuilles ont été tirées sur du bon papier en trois exemplaires et M. Jens Christian Varming a dessiné, dans un de ces exemplaires, les signes manquants sous ma direction et ma responsabilité; novs nous sommes appuyés, dans la mesure du possible, sur des photographies des MSS en question (cp. les »Renvois supplémentaires« à la p. 240 s.); on a visé dans ces dessins à normaliser les signes, dans une certaine mesure, et on n'a aucunement eu l'intention d'imiter toutes les petites irrégularités des MSS ni de rendre leur de l'état de conservation. Ces feuilles ont été reproduites par la méthode Electra-copie.

Carsten Høeg.

A MON PÈRE

PRÉFACE

Les Slaves, Bulgares et Russes, adoptèrent la musique de Byzance, sa littérature et ses arts, lors de leur conversion au christianisme. Ce système musical, avec ses neumes ekphonétiques, paléobyzantins et kontakariens, son ordre de rites et de chants et ses formes particulières, leur fut apporté par leurs premiers apôtres qui traduisirent tout le cycle liturgique. Des copies de ces traductions *avec les notations byzantines du IXe siècle* (une quarantaine du XIe aux XIVe siècle) se trouvent dans les bibliothèques russes. Ce sont ces manuscrits, qui portent les notations byzantines les plus archaïques, que nous avons surtout étudiés dans cet ouvrage.

Les Russes qui ne suivirent pas les évolutions du système musical byzantin employèrent ces notations jusqu'aux XIIIe siècle (la kontakarienne) et XVIIe siècle (la paléobyzantine). C'est ainsi que nous disposons de sources abondantes sur ces notations abandonnées par les Byzantins au Xe et au XIIe siècle et dont le souvenir s'est perdu en Grèce.

Les notations musicales des manuscrits slavons, employées également dans les livres de chant grecs, permettent de fixer l'époque de la traduction des livres liturgiques en langue slave. Ces manuscrits permettent également de retrouver la notation kontakarienne, ignorée en Occident, car les quelques manuscrits grecs qui l'utilisaient étaient passés presque inaperçus. La notation kontakarienne que nous trouvons dans sa forme complète dans les manuscrits slavons et à son déclin dans les manuscrits grecs du Xe siècle, nous donne une nouvelle preuve qu'elle a été adoptée par les Slaves à l'époque de son apogée au IXe siècle.

L'étude des manuscrits slavons montre un nouvel aspect de l'activité des premiers apôtres slaves qui, en Moravie et en Bulgarie, ont traduit avec un soin particulier les livres de chant grecs, en comptant les syllabes et en accordant les accents pour que la même notation musicale puisse servir pour les deux langues, grecque et slave. L'Église n'admettait pas que les chants sacrés fussent déformés.

Étudier la musique religieuse slave hors de la Russie, où se trou-

PRÉFACE

Les Slaves, Bulgares et Russes, adoptèrent la musique de Byzance, sa littérature et ses arts, lors de leur conversion au christianisme. Ce système musical, avec ses neumes ekphonétiques, paléobyzantins et kontakariens, son ordre de rites et de chants et ses formes particulières, leur fut apporté par leurs premiers apôtres qui traduisirent tout le cycle liturgique. Des copies de ces traductions *avec les notations byzantines du IXe siècle* (une quarantaine du XIe aux XIVe siècle) se trouvent dans les bibliothèques russes. Ce sont ces manuscrits, qui portent les notations byzantines les plus archaïques, que nous avons surtout étudiés dans cet ouvrage.

Les Russes qui ne suivirent pas les évolutions du système musical byzantin employèrent ces notations jusqu'aux XIIIe siècle (la kontakarienne) et XVIIe siècle (la paléobyzantine). C'est ainsi que nous disposons de sources abondantes sur ces notations abandonnées par les Byzantins au Xe et au XIIe siècle et dont le souvenir s'est perdu en Grèce.

Les notations musicales des manuscrits slavons, employées également dans les livres de chant grecs, permettent de fixer l'époque de la traduction des livres liturgiques en langue slave. Ces manuscrits permettent également de retrouver la notation kontakarienne, ignorée en Occident, car les quelques manuscrits grecs qui l'utilisaient étaient passés presque inaperçus. La notation kontakarienne que nous trouvons dans sa forme complète dans les manuscrits slavons et à son déclin dans les manuscrits grecs du Xe siècle, nous donne une nouvelle preuve qu'elle a été adoptée par les Slaves à l'époque de son apogée au IXe siècle.

L'étude des manuscrits slavons montre un nouvel aspect de l'activité des premiers apôtres slaves qui, en Moravie et en Bulgarie, ont traduit avec un soin particulier les livres de chant grecs, en comptant les syllabes et en accordant les accents pour que la même notation musicale puisse servir pour les deux langues, grecque et slave. L'Église n'admettait pas que les chants sacrés fussent déformés.

Étudier la musique religieuse slave hors de la Russie, où se trou-

vent la plupart des manuscrits, en recherchant des fac-similés dans les ouvrages les plus divers, est une tâche extrêmement ingrate. Les musicologues russes du début de ce siècle ne connaissaient que très vaguement les notations byzantines; aussi les renseignements qu' ils nous donnent sont souvent incomplets ou inexacts. En outre, ils se bornaient souvent à étudier le chant réformé russe du XVII[e] siècle. Nous n'avons cherché dans celui-ci que ce qui pouvait nous servir à éclaircir les questions obscures sur les notations archaïques.

Notre travail ne sera peut-être pas inutile, car la musicologie byzantine est une science nouvelle et peu connue du monde scientifique. Des philologues russes renommés, comme E. Karskij, F. Kaminskij, considèrent encore certains signes musicaux comme des ornements calligraphiques. La même opinion a été répétée en 1948 à la Sorbonne par l'éminent philologue M. A. Vaillant, professeur au Collège de France.

Par contre d'autres savants, philologues, historiens et musicologues russes, ont montré un vif intérêt envers les notations musicales et ont photographié des manuscrits très importants pour nos recherches; ainsi l'album de photographies d'une centaine de pages avec des notations musicales de V. Metallov (*Russkaja simiografia*, Moscou, 1912) nous a apporté une aide très précieuse, de même que les fac-similés de N. Findeizen, D. Razumovskij, A. Jacimirskij et la publication de la légende de Koukouzélès par P. Syrku. (1)

Nous nous sommes efforcés de coordonner l'étude de la musique religieuse slave avec les recherches effectuées sur la musique byzantine au XX[e] siècle par les savants occidentaux J. Thibaut, A. Gastoué, H. Riemann, O. Fleischer, etc. et actuellement par MM. C. Høeg, H. J. W. Tillyard, E. Wellesz, qui ont créé les *Monumenta Musicae Byzantinae*, et d'autres chercheurs, dans tous les pays, tels qu' E. Koschmieder, L. Tardo, J. Petrescu, Ol. Strunk, A. Swan etc.

Cet ouvrage n'a d'autre prétention que de servir de départ à de futures recherches sur les anciennes notations byzantines qui contiennent les oeuvres des poètes-mélodes. Outre l'étude des notations neumatiques byzantines, nous avons fait certaines recherches sur la traduction des manuscrits slavons au IX[e] siècle, leur emploi en

(1) Nous avons donné les numéros des manuscrits slavons d'après les catalogues et les ouvrages russes d'avant la révolution russe; depuis les manuscrits ont été transférés dans d'autres bibliothèques, mais il nous est impossible d'indiquer exactement où.

Bulgarie et leur transmission aux Russes lors de leur conversion à la fin du X[e] siècle, ainsi que sur l'origine et l'époque où vivait le grand maître du chant religieux byzantin, Jean Koukouzelès.

Nous remercions tout particulièrement M. Paul-Marie Masson, professeur de musicologie à l'Université de Paris, pour son aide qui nous a été extrêmement précieuse, ainsi que M. R. Guilland, professeur d'histoire byzantine à l'Université de Paris, qui nous a utilement guidé dans les recherches concernant Byzance.

Le grand animateur des études byzantines, le professeur Thomas Whittemore s'était intéressé à nos études et s'était chargé de son vivant de publier cet ouvrage. Nous remercions ses successeurs de l'Institut Byzantin de Boston d'avoir bien voulu respecter sa volonté, et nous gardons à sa mémoire notre souvenir ému et notre profonde reconnaissance.

M. C. Høeg, professeur à l'Université de Copenhague, a accepté de faire paraître cet ouvrage dans la collection des *Monumenta Musicae Byzantinae*. Nous lui exprimons notre gratitude de même qu'au *Centre National de la Recherche Scientifique Française* qui a assumé une partie des frais d'impression. (1)

Nous exprimons aussi notre reconnaissance à son Eminence le Cardinal Tisserant qui a facilité nos recherches à la Bibliothèque Vaticane et à Dom L. Tardo qui nous a aidé lors d'un séjour au monastère de Grottaferrata, à M. H. J. W. Tillyard, ancien professeur à l'Université de Cardiff, à M. A. Dain, professeur à l'Institut Catholique de Paris, et à M. V. Zographski, hégumène du monastère Zographe au Mont-Athos, pour tous les renseignements et les photographies de manuscrits qu'ils nous ont communiqués.

Nous remercions chaleureusement nos amis M. et M[me] G. Philippe qui, pour nous aider, ont traduit un grand ouvrage en langue étrangère, MM. B. Ermolov, Vl. Rayevski, A. Frolow, V. Palachkovski de l'Institut Byzantin de Paris pour leur aide amicale et les conditions idéales de travail qu'on trouve dans cette institution, ainsi que nos amies: M[me] N. Christophorov, assistante à l'École des Langues Orientales Vivantes, et M[me] E. Rock, pour leur aimable empressement à nous être utiles.

Paris, décembre 1952. R. PALIKAROVA VERDEIL.

(1) Ces frais, extrêmement élevés, nous ont obligé à reduire le texte principal considérablement et à sacrifier certains détails et citations.

TABLE DES MATIERES

Chapitre I.

LA MUSIQUE DANS LES PAYS SLAVES AVANT LEUR CONVERSION

(du VIe au Xe siècle).

A. La musique païenne.

Nous savons très peu de choses sur les anciens Slaves. Leur vie religieuse, avant qu'ils ne deviennent chrétiens et constituent des Etats, reste presque complètement inconnue (1). On ignore également s'ils ont édifié des temples. Comme le remarque M. Niederle, leurs dieux mêmes restent dans la pénombre (2). Les historiens supposent qu'ils priaient en plein air, dans les forêts, à l'ombre des arbres et des collines. On pense aussi qu'ils chantaient pendant les sacrifices (3).

Dans ces conditions, il est très difficile de savoir ce qu'était leur musique. Les renseignements sur leur vie et leurs coutumes étant

(1) On admet généralement que la première date qui marque l'avance des Slaves dans l'Empire Byzantin est l'année 527. Cette date est mentionnée par Procope (*Hist. arcana*, 18, *Corp. scrip. hist. byz.*, t. III, Bonnae, 1838, p. 108). Les Slaves apparaissent ensuite assez souvent dans les écrits de cet historien comme les auteurs d'exploits barbares : ravages, incendies, combats. — Procope décrit une seule fois plus longuement leurs mœurs et leurs coutumes : « Les Antes et les Slavons n'obéissent pas à un roi, mais vivent sous un gouvernement populaire et délibèrent publiquement de leurs intérêts. Ces deux peuples observent les mêmes lois et les mêmes coutumes ... Ils ne reconnaissent qu'un seul Dieu, celui qui a créé le monde et qui lance le tonnerre, à qui ils sacrifient des bœufs et d'autres victimes. Ils rendent aussi des honneurs aux Rivières, aux Nymphes et autres divinités et ils leur offrent des sacrifices ». (Procope, *De bello Gothico*, liv. III, ch. 14, p. 334—335. — *Corp. Scr.*, Bonnae, 1833 ; Idem, *Op.cit.*, éd. Teubner, Lipsiae, MCMV, p. 357). Cette description, si modeste qu'elle soit, est la seule que l'on possède sur la vie et les mœurs des anciens Slaves. Si d'autres historiens byzantins mentionnent encore les Slaves, ce n'est qu'incidemment et presque toujours au sujet de faits militaires.

(2) L. Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, t. II, Paris, 1926, p. 126.

(3) C. Jireček, *История на Българитѣ*, Tirnovo, 1886, p. 139.

extrêmement rares, les quelques phrases que l'on trouve chez les historiens sur leurs dispositions musicales prennent une grande importance.

Constantin Porphyrogénète, dans son *Livre des Cérémonies*, indique incidemment qu'à Constantinople on employait des Slaves dans la musique instrumentale. Parlant du jour des Jeux Nationaux, il dit notamment que l'ordonnateur qui devait mettre chacun à sa place, surveillait « les Slaves qui soufflent dans les orgues pour qu'ils n'aient pas la permission de se placer là (sur la piste), mais qu'ils aillent sur les marches et dans les vestiaires » (1). Il est probable que les Slaves furent employés aux orgues pour leur force physique et non pour leurs capacités musicales, comme le supposent certains musicologues russes.

L'historien byzantin Théophylacte Simocatte rapporte un autre fait qui montre que les Slaves pratiquaient la musique instrumentale :

« En 591, l'empereur Maurice partit à la chasse dans un endroit nommé Enate. Le lendemain quelques gardes prirent là trois Slaves qui *n'avaient que des cithares au lieu d'armes*. L'empereur leur demanda qui ils étaient, de quel pays, et pourquoi ils étaient venus sur ses terres. Ils répondirent qu'ils étaient Slavons et qu'ils habitaient sur le bord de l'Océan du côté du Couchant. Le Cagan (2) avait envoyé des ambassadeurs dans leur pays pour demander des secours. Il avait adressé de nombreux présents aux chefs de leur nation qui les reçurent mais, quant à lui donner leur secours, ils s'en excusèrent en invoquant la longueur du chemin. Quant à eux, ils avaient été chez le Cagan comme ambassadeurs et leur voyage avait duré quinze mois. Mais au lieu de respecter leur qualité, le Cagan avait voulu les retenir et il avait tout fait pour empêcher leur retour. Néanmoins, s'étant échappés, ils avaient désiré connaître les Romains, qu'ils avaient appris être (les hommes) les plus honnêtes et les plus civils de la terre. Ils ajoutèrent qu'ils portaient des cithares parce qu'ils n'étaient point habitués à manier les armes. Leur pays ne produisait point de fer et c'est pourquoi ils menaient une vie pacifique. S'ils chantaient avec des cithares,

(1) « . . . τοὺς δὲ τὰ ὄργανα φυσῶντας Σκλάβους μὴ ἐᾶν ἵστασθαι ἐκεῖσε, ἀλλ'ἀνάγειν αὐτοὺς εἰς τὰ σκαλία, εἰς δὲ τὰς παρασκευάς . . . » Constantin Porphyrogénète, *De cerim. aulae byz.*, éd. A. Vogt, t. II, ch. 81 (72), p. 163.

(2) Le Cagan ou le Khan des Avares. Simocatte explique dans son livre Ier, ch. III, que « les Avares sont Huns de nation, qui habitent sur le Danube ».

c'est parce qu'ils ne savaient pas faire sonner les trompettes. En effet, il est très naturel que les gens qui ignorent la guerre, préfèrent l'étude de la musique ».

L'empereur loua leurs mœurs, admira leur taille et leur bonne mine, les traita humainement et les envoya à Héraclée (1).

Ainsi il y aurait eu un pays slave à l'Occident où l'on ne connaissait ni guerres, ni armes et où l'on s'affrontait seulement dans les joutes musicales. Ce pays idyllique, paisible foyer de la musique, n'existait certainement que dans l'imagination de ces trois étrangers, effrayés de se trouver en face de l'empereur. Mais cet épisode montre qu'en ces temps lointains, on pouvait rencontrer chez les Slaves des précurseurs des troubadours, qui allaient à travers les pays romains, porteurs de leurs seules cithares.

A ces modestes renseignements musicaux provenant des historiens byzantins, s'ajoutent ceux d'un écrivain arabe, Ibn-Fadlan, qui vivait probablement au début du Xe siècle. Envoyé en mission chez « le roi des Slaves », il a relaté ses impressions sur les différents peuples : Turcs, Khazars, Bulgares de la Volga, Russes, etc. qu'il a vus au cours de son voyage. Son récit le plus frappant est la description de la crémation du corps d'un seigneur russe et de la mort d'une jeune fille qui a exprimé le désir de périr avec son maître (2). Dans cette cérémonie, la musique joue aussi un rôle. La relation d'Ibn-Fadlan donne à ces mœurs barbares le relief dramatique des choses vues.

Le mort, dont parle Ibn-Fadlan, est un personnage russe important (3), et la jeune fille qui désire mourir avec lui, est une de ses maîtresses (4).

(1) Théoph. Simocatte, *Histor.* VI$_2$, Bonnae, 1834, p. 243—244 ; Idem, *Op. cit.*, éd. Teubner, Lipsiae, 1887, p. 223—224.

(2) Il y a beaucoup de témoignages que les Slaves brûlaient leurs morts. La chronique Laurentine dit : « и на кладу мртвца сожьжаху и посемь собравше кости . . . и поставѧху на столпѣ на путехъ (*Пол. соб. р. лѣт.* t. I, Léningr., 1926, p. 14). La crémation des corps est encore attestée par les écrivains arabes Ibn-Baxia, Ibn-Dasta, Ibn-Fadlan, Al Massoudi. (Ces deux derniers affirment qu'on sacrifiait au mort la vie de ses proches). Voir Harkavi, *Сказ. мусул. писат. о слав.*, St. Pétersb., 1870, pp. 259, 265, 97—102, 126—127.

(3) M. Findeizen se trompe en croyant qu'il s'agit d'un seigneur bulgare de la Volga (Findeizen, *Очерки по ист. муз.*, Léningr.-Moscou, p. 19—20). Voir *Путеш. Ибн-Фадлана*, Moscou-Léningr., 1939, p. 78 et ss., ainsi que Harkavi, *op. cit.*, p. 97 et ss.

(4) Ibn-Fadlan dit plus loin que « le roi des Slaves » avait dans son château

De grands préparatifs se font pendant une dizaine de jours avant la cérémonie funèbre. Les hommes construisent le bateau, sur lequel on brûlera le corps, les femmes cousent des soieries byzantines pour son aménagement intérieur. Pendant ce temps, la jeune fille, escortée de deux autres qui ne la quittent pas un instant, « s'enivre et chante chaque jour, se réjouissant de l'avenir ». Au jour fixé pour la crémation, la jeune fille se rend avec toute l'assistance au bord du fleuve où se trouve le bateau. On y prépare un divan couvert de matelas, de coussins et de soieries. Là se trouve également « une vieille femme qui a l'air d'une sorcière, grasse, rude, sinistre », qu'on appelle « l'ange de la mort ». C'est elle qui a dirigé la préparation intérieure du bateau et qui doit tuer la jeune fille. Ensuite tous partent chercher le corps, provisoirement enterré. Là, dans sa tombe, ils avaient déjà mis du nabid (boisson), du nekii (fruits) et un tanbour (instrument musical à cordes) (1).

Quand le mort est revêtu de ses plus beaux habits, ils le transportent dans la tente dressée sur le bateau, le couchent sur les matelas et les coussins et commencent à lui jeter tout ce dont il pourrait avoir besoin dans l'autre monde : boisson, fruits, pain, oignons, la chair d'un chien, de deux chevaux, de deux vaches, d'une poule, d'un coq et ses armes (2).

Lorsque tous ces rites sont accomplis, on conduit la jeune fille. Quelques hommes munis de boucliers et de bâtons lui présentent une coupe remplie de boisson (nabid). Alors tenant la coupe, elle se met à chanter. L'interprète explique à Ibn-Fadlan que dans cette chanson elle dit adieu à ses camarades. Ensuite on lui présente une autre coupe ; elle la prend et commence une chanson si longue

400 guerriers, ses fidèles collaborateurs ; certains d'entre eux se suicidaient à la mort du roi ou étaient tués en combattant pour lui. Et avec chacun mouraient deux jeunes filles, celle qui le servait et celle qui était sa maîtresse ». *Путеш. Ибн-Фад.*, p. 83.

(1) En arabe طنبور, tounbour, tanbur, tambur, boulgarija. Instrument à cordes avec une boite bombée et ronde et une longue touche. Les tanburs vinrent sans doute de la Perse, d'où ils se répandirent parmi les Arabes, les Bulgares et les Russes. L'instrument tanbur est mentionné dans de nombreuses chansons populaires bulgares. (Voir N. Načov, *Екскурзия въ наш. народна поезия*, Sofia, *Периодическо списание*, Livre XLVIII, 1895 ; voir aussi plus loin p. 12 s.).

(2) L'instrument tanbur n'est pas indiqué dans cette seconde énumération d'objets nécessaires au mort. Mais comme l'auteur dit que l'instrument « était déjà mis » dans la tombe provisoire avant les autres objets, on peut supposer qu'il se trouvait aussi dans le bateau.

que la vieille, « l'ange de la mort », la presse de boire et d'entrer dans la tente où l'attend son maître. L'auteur remarque qu'elle hésite, mais la vieille la tire par la tête et la fait entrer de force. Alors les hommes se mettent à frapper leurs boucliers avec des bâtons pour couvrir ses cris qui pourraient provoquer la peur et l'émotion chez les autres jeunes filles et les empêcher, leur tour venu, de vouloir mourir avec leurs maîtres.

Pendant ce temps on couche la jeune fille à côté du cadavre, on lui passe au cou une corde que deux hommes se mettent à serrer, et « l'ange de la mort » lui enfonce un poignard entre les côtes, jusqu'à ce qu'elle soit morte. Ensuite, le plus proche parent du mort, suivi d'autres personnes avec des flambeaux allumés, s'approche du bateau, et ils y mettent le feu. Les flammes montent, atteignent d'abord le bois, puis la tente, et en moins d'une heure le bateau et les corps se transforment en braise, puis en cendres (1).

Ce récit, simple et vivant, le plus long et le plus détaillé que nous possédons sur les rites et les coutumes slaves, (auquel nous avons emprunté quelques passages), montre que la chanson était employée dans les moments les plus dramatiques de la vie des anciens Slaves et que la musique était considérée comme si indispensable à l'homme qu'on mettait dans sa tombe son instrument favori, avec la nourriture et la femme qu'il aimait.

Un autre écrivain arabe, Ibn-Dasta, donne quelques détails sur la vie musicale des Slaves. Il mentionne que « les Slaves ont différentes sortes de luths (gousli) et des pipeaux (grands chalumeaux). Leurs pipeaux sont de deux coudées et leurs luths ont huit cordes » (2).

Le fait que les écrivains byzantins et arabes, en général si avares

(1) « *Путеш. Ибн-Фадлана* », édité par l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S en 1939, p. 81—83. Les écrits d'Ibn-Fadlan étaient connus jusqu'à présent par le dictionnaire géographique de Jacut, édité par Wüstenfeld : *Jacut's geogr. Wörterbuch aus Handschriften zu Berlin, St-Pétersb. und Paris*, Leipz., 1866—1873, Bd. I—VI, réédité en 1924 à Berlin. C'est d'après ce dictionnaire que Harkavi a fait sa traduction. (*Сказ. мус. писателей*). Mais en 1923, on trouva à Méchked (Iran) un nouveau manuscrit d'Ibn-Fadlan plus complet que le premier. L'Académie des Sciences de l'U.R.S.S. l'édita avec les photographies du manuscrit arabe en entier. (*Путеш. Ибн-Фад.*, p. 209 r—212 r).

(2) Ecrivain arabe du X[e] siècle. Voir Harkavi, *Op. cit.*, p. 265, et Chvolston, *Извѣстія о хозар. буртас. болг. слав. и русс... Ибнъ-Даста*, St-Pétersb., 1869, p. 31.

de détails sur la vie et les coutumes des Slaves, insistent sur leur vie musicale, semble indiquer que ces derniers avaient de grandes dispositions pour la musique, les danses et les jeux.

Cette opinion semble confirmée par l'étude des manifestations musicales slaves du début du christianisme à nos jours. Dans le présent comme dans le passé, le Slave a un véritable culte pour la musique. Il chante et joue comme s'il officie. Son profond sentiment émotif n'est pas une création artificielle, il est inné. L'éducation chrétienne n'a fait que modifier le caractère de ses chansons, mais non le puissant attrait qu'elles exerçaient et exercent sur lui. Malgré la conversion des Slaves au christianisme, leur passé païen survit dans leurs rites et leurs chansons si profondément enracinés dans l'âme du peuple, que certains ont pu résister aux épreuves de plus d'une dizaine de siècles.

L'Eglise luttait contre toutes ces manifestations. Alors le peuple attribuait le pouvoir d'un dieu païen à un saint que l'Eglise lui permettait de vénérer. Ainsi le prophète Elie reçut l'héritage du dieu païen Perun. Il devint le saint chrétien du tonnerre, de la foudre et des éclairs, causés par son carrosse qui roule sur les nuages. Les Slaves lui offraient des sacrifices comme jadis au dieu Perun et lui ont consacré un important cycle de chansons. La St-Elie est célébrée au milieu des champs, où toute la population du village est rassemblée avec le prêtre. Les prières récitées, une génisse est offerte en sacrifice, on organise le festin et la réjouissance finit par la danse nationale du *choro*.

Une des plus curieuses chansons en l'honneur de St-Elie a été recueillie par les frères Miladinovi ; elle marque le passage de la mythologie au christianisme : Le partage des forces naturelles est fait au Ciel, St-Elie demande au Christ de lui donner les clefs du Ciel pour enfermer les brouillards et les nuages. Ainsi St-Elie devient le maître du tonnerre « pour que les chrétiens aient peur de lui ». St-Nicolas, pour son compte, devient le maître des mers, etc. (1).

De nombreuses chansons de différentes fêtes religieuses tirent leurs origines du paganisme. La fête de Koleda, qui s'identifie avec Noël, est la fête romaine des Calendes, célébrée au début de la nouvelle année. Les fêtes du Carnaval sont aussi d'origine païenne ;

(1) Miladinovi, D. et C., *Български народни пѣсни*, Zagreb, 1861, p. 25—28 (chanson de la région de Strumica).

elles proviennent des fêtes romaines de Dionysos et durent généralement du 6 au 14 février. Les rites s'accompagnent de chansons comiques. Des jeunes gens, (appelés *Kukeri* en Bulgarie), déguisés en satyres avec des peaux de bêtes, des cornes, des barbes postiches, des queues, se promènent accompagnés d'un joueur de gaïda (cornemuse) ou de violon, et observent certains rites, en exécutant des pantomimes assez licencieuses et la danse nationale du *choro*.

D'origine romaine sont aussi les fêtes des Rosalies (Rosalia ou Rosaria) qui se célèbrent au printemps, au moment de l'éclosion des roses. Comme les précédentes, ces fêtes avec leurs chansons, subsistent encore de nos jours. Des jeunes gens, appelés cette fois *Kalušari* ou *Rosalii*, endimanchés, quelquefois déguisés, partent avec le joueur de gaïda (cornemuse), ou de kaval (chalumeau), jouant le *choro*, chantent et accomplissent des rites, soit pour s'amuser, soit pour guérir les malades atteints de *samodivska* ou de *rusalska*, maladies qu'on pouvait contracter en passant dans un endroit fréquenté par les samodivi (1), ou en travaillant pendant la semaine des *Rosalies*. Une mélodie appropriée, la *floričika*, accompagnée du bruit des clochettes qui rythment des danses spéciales, ainsi que les yeux du sorcier fixés sur le malade, exercent sur celui-ci une sorte d'hypnose qui le guérit (2).

L'Eglise fut forcée d'accepter une grande partie de ces rites païens, d'origine slave ou étrangère, tout en luttant contre ceux

(1) Outre leurs dieux, les phénomènes de la nature, les âmes des ancêtres, les Slaves adoraient des divinités comme les vili, les samodivi, les rusalki, les judi. La légende les présente comme des jeunes filles blondes habitant les forêts où elles chantent et dansent la ronde au clair de lune ; « elles montent des cerfs, avec des orvets sauvages pour brides et des couleuvres aveugles et jaunes pour fouets ». Elles sont généralement les ennemies des hommes, qu'elles punissent de maladies incurables, d'aveuglement ou de mort ; par contre, elles aiment les braves et les héros et les protègent. Les rusalki sont des nymphes qui vivent dans les profondeurs des fleuves et des lacs, elles attirent les hommes par leurs voix charmantes, les roulent dans leurs longues chevelures, et les emportent dans les profondeurs de l'eau où se trouvent leurs demeures. Tous ces êtres païens, survivant malgré le christianisme, restent encore dans l'imagination du peuple, grâce aux nombreux chants populaires qui content leurs exploits, leurs rapports avec les mortels et l'aide qu'ils apportaient aux héros de la libération bulgare. Voir les chansons de tous les volumes du *Recueil du Minist. de l'Instruc. Publ. de Sofia*.

(2) M. Arnaudov, *Кукери и русалии*, (*Сбор. на Нар. Умотв.*), Liv. 34, Sofia, 1920, p. 165—166 et 198.

qui étaient contraires à l'humilité et à la dignité chrétiennes. Les Pères de l'Eglise slave s'indignaient de la prédisposition du peuple à fêter ses dieux païens, à suivre de nombreux rites, à chanter des chansons « diaboliques » au son exaltant des instruments. L'un d'eux, Presviter Cosma, écrivain bulgare du IX[e] siècle, s'écriait :

« Ils ne peuvent être chrétiens, ceux qui, avec des *gousli* (1), avec des danses et des chansons diaboliques, boivent du vin, croient aux rêves, aux rencontres et aussi à n'importe quel enseignement de Satan » (2).

Dans un manuscrit du XII[e] siècle, l'auteur de la Chronique Laurentine se plaint qu'en 1068 ces divertissements « avec le jeu des cornes, des gousli, des saltimbanques et des rosalii » attiraient la foule, alors que les églises restaient vides (3).

La même indignation se retrouve dans le sermon d'un auteur inconnu dit *Christolubec* ou *Adorateur du Christ* (manuscrit très répandu en Russie, dont on connaît plusieurs rédactions). On censure le caractère peu chrétien que le peuple donne à la cérémonie du mariage : « Il n'est pas décent pour les chrétiens d'exécuter des danses sataniques, dans les festins et aux mariages, parce que ce n'est plus alors un mariage, mais un culte rendu aux idoles, s'il y a des danses et le tintamarre des chants diaboliques des pipeaux et des tambourins et tous les rites païens, si l'on prie le feu, les vili, Makoš, Sim, Răgl, Perun, Chărst, le destin et les fées qui le fixent à la naissance » (4).

(1) Gousla, gudok, la vieille cithare, que les écrivains arabes appellent parfois luth, car le gusla leur rappelait leur instrument national. Selon ces témoignages arabes, le gusla avait huit cordes. Les historiens slaves croient qu'au début il n'en avait que trois. Voir Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, t. II, p. 326. Selon cet auteur on jouait de cet instrument avec les doigts.

(2) « не тако бо суть христиѧне, аще съ гусльми и плесканиемъ и пѣсньми бесовскими вино пïютъ. и срящами и сномъ ï всякому учению сотонину вѣруютъ «. Presviter Cosma, *О хотящихъ отити в'черныя ризы* (B. Angelov, *Стара бъл. литер.*, t. II, Sofia, 1922, p. 392 ; selon le Ms. 320 (856) de l'Académie Ecclés. de Kazan).

(3) « дьяволъ лстить и другыми нравы всѧчьскыми лестьми и превабляя ны отъ Бā. трубами и скоморохы, гусльми и русальи. видимъ бо игрища оутолчена . . . а цр̄кви стоять егда же бываеть годъ молитвы мало ихъ обрѣтаетсѧ в цр̄кви ». Voir *Полн. соб. русс. лѣт.*, t. I, Léningrad, 1926, p. 170.

(4) « не подобаетъ хрьстьяномъ. въ пирехъ. и на свадьбахъ. бѣсовьскыхъ йгръ йграти. аще то не бракъ нарѝчетсѧ. нъ йдолослоужениё йже ёсть плѧсба гоудьба. пѣсни бѣсовьскыя̈. сопѣли. боубьни. и всѧ жертва идольска. иже молѧтсѧ öгневи. виламъ, макошьй. симоу. рьглоу. пероуноу. хърсоу. родоу и рожаницѧмъ ». Selon un manuscrit du XV[e] siècle nommé *Слова Христолюбца* ; voir Tichonravov, *Лѣтоп. русс. лит. и древ.*, t. IV, 3° partie, Moscou, 1862 p. 94. (Makoš, Sim, Răgl, Perun, Chărst sont des dieux slaves ; quant aux fées qui fixent le destin de l'homme à la naissance, voir N. Kostomarov, *Очерки домаш. жиз. и нрав. великорусс. народа*,, St-Pétersb., 1887, p. 263—264.

Les Slaves avaient aussi des bardes qui, dans les cours princières, chantaient la gloire ou la défaite du pays en s'accompagnant sur des gousli. Les poèmes russes dits *De la campagne d'Igor* (ou *Le Slovo d'Igor*) (1) et *Zadonščina* (2) mentionnent le nom du chanteur, « le sage », « l'expert » Bojan, « le rossignol des temps anciens », dont les doigts s'abattent sur les cordes de l'instrument « comme les faucons sur les cygnes » ; « ces cordes chantent d'elles-mêmes la gloire des princes » (3). Selon M. Mazon « Bojan est un nom slave du Sud et plus particulièrement bulgare » (4).

Des recherches approfondies sur les anciens instruments slaves n'ont pas encore été faites. Pourtant, d'après Findeizen (5), l'Ermitage de Léningrad, le Musée Historique de Moscou et d'autres musées de grandes villes, comme Odessa, Cherson, Kiev, conservent un précieux matériel musical provenant de fouilles archéologiques, qui n'a jamais été étudié. Ce sont des fresques, des statuettes et des vases, avec des reproductions de joueurs de différents instruments (6). En outre, dans certains manuscrits slavons du XII[e] au XIV[e] siècle et même postérieurs, existent quelques miniatures représentant des joueurs d'instruments (7).

L'étude des instruments slaves est en dehors du cadre de cet ouvrage. D'ailleurs, nous ne savons pas si ces instruments ont été employés dans le service religieux païen. Les recherches ne peuvent être entreprises qu'en Russie qui, de tous les pays slaves, dispose du plus riche matériel archéologique et musical. Nous pouvons seule-

(1) *Слово о плъку Игоревѣ*, poème russe sur la campagne malheureuse du prince Igor contre les Polovtses en 1185 ou 1186. Voir Sacharov, *Сказ. русс. народа*, t. I, St-Pétersb., 1841, p. 37—42.

(2) *Задонщина*, poème russe du XV[e] siècle qui relate la victoire de D. Iv. Donskij, grand duc de Moscou, sur les Tartares en 1380.

(3) Sacharov, *Op. cit.*, p. 37, Chants I[er] et II[e].

(4) A. Mazon, *Le Slovo d'Igor*, Paris, 1940, p. 20.

(5) *Очерки по ист. музыки*, t. I, liv. I, Moscou-Léningr., 1928, p. 12.

(6) Idem, *Op. cit.* Voir les figures qui se trouvent de la p. 11 à la p. 18.

(7) Idem, *Op. cit.* Voir les figures des pp. 63 à 128.

ment indiquer quelques ouvrages dont les renseignements et les méthodes modernes peuvent être d'un grand secours pour les chercheurs (1).

Nous allons résumer les renseignements que nous avons pu trouver sur ces instruments slaves dans les anciennes chroniques et les anciennes fresques.

Les cithares des trois Slaves du VI[e] siècle ont été mentionnées par l'écrivain byzantin Théophylacte Simocatte. Mais de quelles cithares s'agissait-il ? Chez les Slaves, les anciennes cithares, indiquées par l'écrivain bulgare Presviter Cosma, par *la Chronique Laurentine* et le *Slovo d'Igor*, s'appelaient *gousli*. On pense que les gousli sont les ancêtres de l'ancien violon russe du XVIII[e] siècle et qu'elles avaient un corps formé de planches plates et allongées, ovales ou carrées, sur lesquelles trois cordes au moins étaient tendues. On a joué d'abord sur ces instruments avec les doigts ou avec des baguettes, la gousla à archet est apparue plus tard et s'appelle en bulgare *gadulka*. Dans les textes grecs-slavons, le mot gousla traduit κιθάρα, λύρα, ὄργανον. L'écrivain arabe Ibn-Dasta appelle les gousli « différentes sortes de luths » et indique qu'elles avaient huit cordes (voir p. 5).

Selon le même Ibn-Dasta, les Slaves avaient encore de grands chalumeaux longs de deux coudées. Ces instruments devaient

(1) L. Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, t. II, Paris, 1926, p. 322—328 ;

A. L. Maslov, *Иллюстрированное описанiе музыкальныхъ инструментовъ хранящихся въ Дашковскомъ Этнографическомъ Музеѣ въ Москвѣ*, Moscou, 1909 ;

A. F. Eichhorn, *Полная коллекцiя музыкальныхъ инструментовъ народовъ центральной Азiи*, St-Pétersb., 1885 ;

N. Findeizen, *Op. cit.* Moscou-Léningr., 1928 ;

V. V. Stasov, *Миніатюры нѣкоторыхъ рукописей византiйскихъ, болгарскихъ, русскихъ, джагатайскихъ и персидскихъ*, St-Pétersb., 1902 ;

Farmer, *Byzantine musical instruments in the ninth century*, (dans *Journal of the Royal Asiatic Society*), 1925, p. 299 et ss ;

Hornbostel, *Die Massnorm als Kulturgeschichtliches Forschungsmittel*, dans *Festschrift* de P. W. Schmidt, Wien, 1928, p. 300 et ss ;

C. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, 1929 ;

Idem, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, 1920 ;

Idem, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin, 1921 ;

Lavignac, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1922, (Russie) ; Idem, *Op. cit.*, Paris, 1927, (Technique, instruments) ;

Denes von Bartha, *Die avarische Doppelschalmei von Jánoshida*, Budapest, 1934 ;

C. Capus, *La musique chez les Kirghizes et les Sartes de l'Asie Centrale*, (dans la *Revue d'Ethnographie*, 1885, III, p. 97—119).

ressembler à l'actuel grand kaval des bergers bulgares. Le kaval a un tube en bois, ouvert aux deux bouts, avec six trous devant et un derrière, comme le zamr, ou le haubois égyptien (1).

Les *bubny* ou *tambours* sont mentionnés dans le *Sermon de Christolubec* (voir plus haut p. 8 s.). On ne connaît pas exactement leur forme. Niederle rapporte que les miniatures tchèques des XIII[e] et XIV[e] siècles les représentent comme une caisse cylindrique assez élevée, couverte d'une peau tendue sur laquelle on frappait avec des baguettes (2). Dans ce cas, ils devaient ressembler au tambourin provençal en usage dans le midi de la France. D'après les chansons populaires bulgares et le *Sermon de Christolubec*, le tambour (en bulgare tăpan) semblait s'employer surtout pour les mariages.

La célèbre fresque de l'église Ste-Sophie de Kiev reproduit la forme de quelques instruments du XI[e] siècle, époque où cette église fut construite (3). Cette fresque, exécutée par des artistes-peintres byzantins, se trouve sur le mur de l'escalier qui mène au chœur. On suppose que dans l'ancien temps le même escalier menait au palais royal, ce qui expliquerait son caractère plutôt mondain que religieux. En effet, on voit des lutteurs, des saltimbanques, des musiciens, des danseurs, ce qui rappelle ces divertissements de la cour byzantine décrits par Liutprand et Constantin Porphyrogénète (4). Il n'y manque même pas le jeune acrobate, exécutant son numéro sur un bâton posé sur la tête d'un autre, spectacle qui avait surpris et charmé l'évêque de Crémone, lors de sa réception à la Cour de Constantinople. L'un des artistes tient le rideau qui, sans doute, doit se lever sur une nouvelle scène. Six musiciens font cercle autour des danseurs et jouent de la flûte, des cymbales, d'une sorte de cor droit en forme conique, (deux exécutants), d'un instrument déjà mentionné, le tanbur, et de la harpe.

(1) Voir Villoteau, *Descr. hist. tech. et littér. des instrum. de mus. des Orientaux*, (Dans la *Descr. de l'Egypte*, t. XIII), Paris 1823, p. 391 et ss. — Dans les anciennes chansons populaires bulgares on l'appelle souvent kaval en cuivre, argenté ou doré, selon qu'il était fait ou seulement recouvert de plaques de ces métaux. Le grand kaval bulgare a un mètre de longueur. *Минист. сборн.*, Sofia, t. I, p. 10, 15, 48 ; t. II, p. 1, 2, 7, 8, 29, etc. — Sofia, 1889 et les années suivantes.

(2) L. Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, t. II, Paris, 1926, p. 325.

(3) Construite en 1037 par le prince Jaroslav Vladimirovič, dit le Sage.

(4) *Liutprandi Crem. Episc. Historia gestorum*, l. VI, Migne, *Patr. Lat.*, t. 136, col. 895—896. — Const. Porphyr., *De cerim, aul. byz.*, Bonnae, 1829, p. 594—598.

La flûte, d'après la fresque, paraît être de grande dimension comme le grand nây égyptien qui a une longueur de 740 mm. (1). Cette fresque montre que la flûte traversière était employée à Byzance et probablement dans les pays slaves au début du XIe siècle.

Le deuxième musicien est un joueur de cymbales. Ces instruments étaient employés chez les anciens Grecs, les Israëlites, les Egyptiens et les Romains, dans les réjouissances publiques. Les cymbales égyptiennes ressemblaient beaucoup aux cymbales antiques et à celles dont se servaient les Israëlites dans le temple de Jérusalem. Elles étaient composées de deux parties en airain, chacune avec une grande cavité dans le milieu.

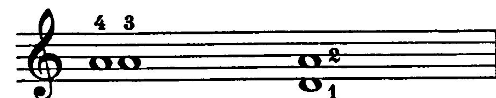
Les deux joueurs suivants de la fresque de Kiev, ont des instruments en forme de tuyau conique. Ce devait être une sorte de trompette ou de cor droit, probablement en métal (ces instruments sont très fréquents dans les fresques russes de toutes les époques) (2).

Le quatrième joueur tient un tanbur, instrument dont l'emploi chez les Russes au Xe siècle est attesté par l'écrivain arabe Ibn-Fadlan (voir plus haut p. 3—5). Les tanburs sont des instruments très anciens, probablement d'origine persane. Ce sont des espèces de mandolines qu'on bat avec le plectrum, dont le manche et le cheviller ne forment qu'une seule tige verticale. Le cheviller n'est pas creux, mais plein, plat sur le devant et arrondi par derrière. On connaît cinq sortes de tanburs qui diffèrent plutôt par leurs dimensions que par leur forme (3). Un des plus petits et des plus ornés est le tanbur bulgare, que Villoteau et Fétis appellent *tanbur boulghâry*. Cet instrument a 13 touches, quatre cordes : une en laiton, les autres en acier. Trois sont montées à l'unisson, une seule sonne la quinte:

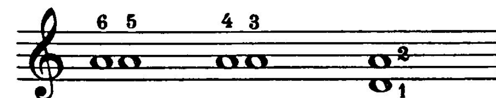
(1) Villoteau, *Descript. hist. . . . des instr. de mus. des Orient.*, p. 440 et ss.; Sachs, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin, 1921, p. 78 et ss.; Farmer, *Studies in Oriental Musical Instruments*, London, 1931, p. 65—67.

(2) Voir Findeizen, *Op. cit.*, les figures des pages 10, 11, 64, 65, 67, 68, 69, 124.

(3) Les tanburs connus sont: tanbur kebyr turky, (grand tanbur turc), qui a une hauteur d'un mètre 340 mm. Il est un peu différent par sa forme des autres; tanbur chargy (oriental), hauteur 1 m. 126 mm.; tanbur bouzourk (grand, en persan), 1 m., 049 mm.; tanbur boulghâry (bulgare) de 578 mm. à 690 mm.; tanbur baghlamah (mandoline d'enfant). Voir Villoteau, *Op. cit.*, p. 245—290; Fétis, *Histoire génér. de la musique*, t. II, Paris, 1869, p. 111—122; Lavignac, *Encyclopédie*, (Russie), p. 2, 495.



Le tanbur bulgare de Fétis a 69 cm. de longueur et six cordes qui s'accordent ainsi :



Cet instrument est mentionné dans un grand nombre de chansons populaires bulgares. Il était considéré comme le meilleur de tous. D'après ces chansons, jeunes et vieux, femmes et enfants quittaient leur travail, oubliaient leurs préoccupations pour entendre le jeu merveilleux du tanburiste.

Le dernier musicien de la fresque a une sorte de *harpe*. La harpe, un des instruments les plus anciens, existait déjà chez les Assyriens et les Babyloniens, où elle avait la forme d'un trapèze. La harpe égyptienne (en arabe *qânon*) avait une forme presque analogue. Sur les peintures des hypogées, les harpes ont jusqu'à 22 cordes; elles étaient pincées avec la main ou frappées avec des baguettes. Dans ce dernier cas, l'instrument s'appelait *santir* en Orient, ou *pisentir* (du grec *psalterion*). Il s'est répandu en Europe et a été l'ancêtre du piano (1).

La harpe de la fresque de Kiev est de la forme rectangulaire, plus rare pour cet instrument. Les cordes, qui paraissent assez nombreuses, sont pincées avec les doigts. Cet instrument est probablement la *prĕgădnica* (прѣгѫдьница) slave (2).

Si nous pouvons avoir quelque idée des instruments slaves, nous ne savons que fort peu de chose de la musique de l'époque païenne. Les formes musicales et les modes des chants ne peuvent être décelés dans les vieilles chansons populaires de caractère païen, parce que celles-ci ont subi pendant dix siècles l'influence de la musique religieuse et profane byzantine. En outre, les Slaves du

(1) Villoteau, *Op. cit.*, p. 294—324; Fétis, *Op. cit.*, t. I, p. 324—391.

(2) Voir *Euchologium sinaiticum*, éd. J. Frček, Paris, 1933, p. 150, ligne 10: съкоуи (съкови) оръганъ съвършенъ, прѣгѫдьница красьнѧ . . ., dans le texte ψαλτήριον τερπνόν.

Sud ont subi pendant cinq siècles l'influence de la musique turque, qui a laissé des traces profondes dans leurs traditions musicales.

B. LA MUSIQUE COMME FACTEUR DE PROPAGANDE BYZANTINE CHEZ LES PEUPLES SLAVES.

Byzance, héritière et seule gardienne de l'ancienne civilisation hellénique, pays riche et prospère, resta longtemps comme un rocher inaccessible où vinrent se briser, pendant plusieurs siècles, toutes les puissantes vagues des invasions barbares. Attirés par ses richesses, Ostrogoths, Wisigoths, Huns, Arabes, Slaves, Bulgares, Petchenègues, Tartares, Latins, Turcs l'attaquèrent successivement et à plusieurs reprises.

Byzance n'a pas toujours été capable de répondre par la force à ces assauts furieux ; des luttes intérieures la déchiraient, elle faiblissait parfois et elle cherchait les moyens de vaincre sans épuiser ses dernières ressources.

Sa diplomatie fit et défit les amitiés, séma la discorde parmi ses assaillants ; elle eut une propagande supérieurement menée et enfin son œuvre pacifique de civilisation et de christianisation en imposait. La politique subtile de Byzance qui, pour la défense de ses propres intérêts dut entrer en relations avec beaucoup de tribus barbares, hâta leur transformation en états civilisés.

L'œuvre de pénétration par le christianisme et la civilisation que les Byzantins poursuivirent chez les Barbares, eut le plus grand succès parmi les peuples slaves. Le Slave se montra dès le début très assimilable, bon élève, docile et enthousiaste ; il s'inclina devant une culture supérieure et désira ardemment l'assimiler. Aussi, la réussite de la propagande byzantine fut-elle complète chez les Bulgares et les Russes. D'autres nations, Serbes, Tchèques, Roumains et même certains peuples d'Occident, reçurent en héritage cette culture originale, dite byzantine, née de l'ancien hellénisme, transformé par le christianisme et enrichi par les apports de l'Orient.

Les Slaves entrèrent en contact avec Byzance au VIe siècle (c'est à cette époque que les historiens byzantins commençaient à les mentionner) ; les Bulgares n'apparurent dans les Balkans qu'au VIIe siècle. En 679, ils traversèrent le Danube sous la conduite du Khan Asparuch (Isperich), soumirent les Slaves déjà installés dans la péninsule, et fondèrent le premier royaume bulgare.

Cette tribu asiatique, fortement organisée, mais peu nombreuse, fut rapidement assimilée par les Slaves ; elle adopta leur langue et leurs coutumes et la religion chrétienne. Ainsi, après leur conversion au christianisme, les conquérants bulgares ne laissèrent pas d'autres traces que leur nom dans la nouvelle nation.

C'est donc un nouvel ennemi slave que les Byzantins trouvèrent à leur frontière, ennemi parfois redoutable qui menaçait leur existence. Ne pouvant pas toujours le vaincre par les armes, ils usèrent de leur propagande. Les Byzantins se rendirent bientôt compte que le Barbare n'avait qu'un désir, devenir aussi instruit qu'eux, aussi raffiné et aussi brillant.

Les moyens les plus efficaces de la propagande byzantine étaient le christianisme, facteur de domination spirituelle, les mariages de princesses grecques avec les souverains bulgares ou russes, qui introduisaient le faste, le raffinement et les coutumes byzantins dans les pays slaves, et les magnifiques réceptions que les Byzantins faisaient à Constantinople aux princes et aux envoyés des princes étrangers.

Ces réceptions étaient des chefs-d'œuvre d'ingéniosité et d'imagination, où la peinture, la musique, la poésie, l'architecture et une somptueuse mise en scène contribuaient à créer des spectacles inoubliables. Les Barbares à la vie fruste, simple, guerrière, entraient dans des palais aux richesses fabuleuses, assistaient à des services religieux solennels, où chantaient des chœurs célèbres à la lumière de milliers de bougies, qui faisaient étinceler l'or, l'argent et les pierres précieuses. Les Barbares prenaient ensuite leur repas à la table de l'Empereur pendant que se déroulaient des numéros de danse, de pantomime, de chanteurs, d'instrumentistes, de prestidigitateurs, qui les remplissaient d'admiration. Liutprand, évêque de Crémone, envoyé en mission à Constantinople, a donné la description d'une de ces réceptions au temps de Constantin Porphyrogénète, réception qui a eu lieu à la même époque que celles de la princesse russe Olga et des envoyés du roi bulgare Siméon. Ces réceptions sont décrites également par l'empereur Constantin Porphyrogénète dans son *Livre des Cérémonies*. Ces récits se complètent et retracent le cérémonial avec lequel les Byzantins accueillaient leurs hôtes étrangers.

« Auprès de la résidence impériale de Constantinople, dit Liutprand, il y a un très beau palais de dimensions remarquables que

les Grecs appellent Magnaura (1), le nom signifiant « Brise fraîche ». Pour la réception des envoyés espagnols, arrivés récemment, de même que pour nous recevoir moi-même et Liutefred, Constantin donna l'ordre de faire de grands préparatifs. Devant le siège de l'Empereur il y avait un arbre en bronze doré, dont les branches étaient remplies d'oiseaux, faits aussi en bronze doré, qui chantaient tous différemment selon leur espèce. Le trône, lui-même, était merveilleusement orné, à certains moments il semblait bas, et par moment il s'élevait haut dans l'air. Très grand, il était gardé par des lions de bronze ou de bois doré, qui battaient le sol de leur queue et rugissaient la gueule ouverte, dans laquelle tremblait leur langue. Sur les épaules de deux eunuques, je fus porté devant l'Empereur. A mon approche les lions commencèrent à rugir et les oiseaux à chanter chacun à sa manière, mais je n'étais ni surpris, ni terrifié, car j'avais été averti. Après que je me fus incliné trois fois devant l'Empereur, je levai la tête, et quelle merveille! L'homme que j'avais vu assis sur un siège peu élevé siégeait à présent au niveau du plafond » (2).

Les orgues se trouvaient dans toutes les salles de réception et alternaient leurs voix avec le rugissement des lions ou le chant des oiseaux, ou encore se faisaient entendre à l'entrée des hôtes. Ils étaient au nombre de trois : deux en argent et un doré : « Au même triclinium de Magnaura, à droite entre les hautes colonnes, fut placé l'orgue doré, en dehors de la draperie supportée par ces colonnes, et aux deux côtés de celui-là, plus haut et vers la droite, fut placé l'orgue d'argent des coureurs « bleus », et à gauche, l'orgue d'argent des coureurs « verts »» (3).

(1) Où était logée l'Ecole Supérieure de Constantinople (V. ch. III, p. 45—47).

(2) Liutprandi Cremonensis episcopi *Historia gestorum*, liv. VI, ch. V, (Migne, *Patr. Lat.*, t. CXXXVI, col. 895; J. Becker, *Op. cit.*, Hanover, 1915; F. A. Wright, *The Works of Liudprand of Cremona*, London, 1930, p. 207—212).

(3) ἔστησαν δὲ ἐν τῷ αὐτῷ τρικλίνῳ τῆς μανναύρας ἐν μὲν τῷ δεξιῷ μέρει μέσον τῶν μεγάλων κιόνων τὸ χρυσοῦν ὄργανον ἔξω τῶν ἐκεῖσε κρεμαμένων βήλων, καὶ ἄνωθεν αὐτοῦ ὡς πρὸς ἀνατολὴν τὸ τοῦ Βενέτου ἀργυροῦν ὄργανον, ὁμοίως καὶ ἐν τῷ εὐωνύμῳ μέρει τὸ τοῦ Πρασίνου ἀργυροῦν ὄργανον. Const. Porph., *De cerim.*, liv. II, ch. 15, p. 571 (Ed. Bonn). Cette même disposition des orgues se trouve également dans la *Réception de la princesse Olga*: καὶ ἐν αὐτῷ ἔστη ὁ μέγας θρόνος Θεοφίλου τοῦ βασιλέως, καὶ ἐκ πλαγίου σελλίον χρυσοῦν βασιλικόν. Τὰ δὲ δύο ἀργυρᾶ ὄργανα τῶν δύο μερῶν ἔστησαν κάτωθεν ἔσωθεν τῶν δύο βήλων. Idem, *Op. cit.*, p. 595. A l'hippodrome, lieu de réunion préféré des habitants de Constantinople, le spectacle favori était la course des chars. Les conducteurs portaient les quatre couleurs, bleue, blanche, verte et rouge. Autour des cochers de chaque couleur se groupaient des factions bien organisées qui rivalisaient et se querellaient. Peu à peu ces factions se transformèrent en partis puissants exprimant des opinions politiques, sociales ou religieuses. (Voir A. A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, t. I, Paris 1932, p. 204—205).

Des jeux de mimes, de clowns, d'équilibristes, des chants solo ou en chœur, distrayaient les invités pendant la réception ou pendant le festin, lorsque couchés sur des divans, ils mangeaient dans une vaisselle d'or; on apportait des fruits dans des coupes en or massif si lourdes que les hommes ne pouvaient pas les porter, mais elles arrivaient « accrochées au plafond à trois cordes recouvertes de cuir doré et pourvues d'anneaux en or » (1).

Pendant tout ce temps, les chanteurs de deux églises de Constantinople, Ste-Sophie et les Sts-Apôtres, accompagnaient l'Empereur de leurs chants partout où il se trouvait, au palais, dans la salle de réception, dans celle du festin. « A ce banquet, dit Constantin Porphyrogénète, (à propos du banquet offert à la princesse russe Olga), assistaient aussi les chanteurs des églises des Saints Apôtres et de Sainte Sophie, en chantant des chants à la louange de la famille impériale. Et on a exécuté tous les jeux de théâtre » (2). Les mêmes chanteurs accompagnaient l'Empereur dans les fêtes, les processions, à l'hippodrome, où mêlés aux coureurs, ils étaient placés sur les quatre marches des quatres tribunes (des coureurs) (3).

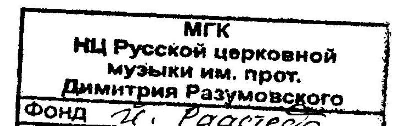
Ces chants, dits basiléens, c'est-à-dire impériaux (4), étaient, soit des hymnes en honneur du souverain et de sa famille, soit des acclamations que les chœurs répétaient à trois reprises et plusieurs fois de suite au cours d'une réception ou d'une fête. L'acclamation la plus employée était: « Nombreuses années » ou « Nombreuses

(1) Liutprandi Crem. Episc. *Historia* . . ., l. VI, ch. VIII, (Migne, *Patr. Lat.*, t. CXXXVI, col. 896).

(2) Ἰστέον, ὅτι ἀποστολῖται ψάλται, καὶ οἱ ἁγιοσοφῖται παρῆσαν ἐν τῷ αὐτῷ κλητωρίῳ ᾄδοντες τὰ βασιλίκια. Ἔπαιξαν δὲ καὶ τὰ θυμελικὰ πάντα παιγνία. Const. Porph., *Op. cit.*, p. 597.

(3) Οἱ δὲ Δημῶται πάντες ὡς καὶ οἱ ψάλται, οἵ τε ἀποστολῖται καὶ ἁγιοσοφῖται, ἔστησαν εἰς τοὺς δ' δήμους. Idem, *Op. cit.*, p. 589.

(4) Οἱ δὲ Δημῶται τῶν δύο μερῶν καὶ οἱ ἀποστολῖται ψάλται, ὁμοίως καὶ οἱ ἁγιοσοφῖται, ἔστησαν ἐπὶ σκάμνων ὑψηλῶν ἔνθεν κἀκεῖθεν τῶν αὐτῶν ἀναβάθρων εὐφημοῦντες καὶ ᾄδοντες βασιλίκια. Idem, *Op.cit.*, p. 577.



années à vous » (1). C'est avec ces chants, nommés *Mnogoja lêta*, qu'on acclamait jusqu'au XX[e] siècle, les souverains en Russie impériale et en Bulgarie.

L'Eglise Ste-Sophie était la plus somptueuse de Constantinople; les chants de ses chanteurs avaient émerveillé les envoyés du prince Vladimir (2). L'Eglise des Sts-Apôtres, la deuxième grande église de la capitale, construite au VI[e] siècle, rivalisait avec Ste Sophie. Dans ces deux églises où résonnaient les chants des chœurs les plus célèbres de l'Orient, une mise en scène savante, faite de lumière et de machines invisibles, avec lesquelles les chanteurs habillés en anges s'envolaient dans l'air, frappait d'étonnement les Barbares.

Au cours de ces réceptions, il y avait également des numéros solo avec l'accompagnement des instruments. Constantin Porphyrogénète le mentionne à propos de la réception à Constantinople, en 908, des envoyés bulgares du roi Siméon I[er]: « on introduit les Bulgares, avec les dons apportés de Bulgarie. Il faut encore mentionner le moment où l'on récite la chanson avec la musique (avec l'accompagnement) et alors les convives se lèvent pour acclamer les souverains » (3). Le lendemain se tinrent les jeux hippiques finaux, qui marquèrent la fin des festivités. On reconduisit les Bulgares à leurs triclinia et le festin eut lieu au splendide triclinium de Cathismates.

Les Slaves voulurent imiter ces manifestations extérieures de la vie byzantine qui les fascinaient. Le luxe byzantin pénétra en Bulgarie comme en Russie. Les princes russes introduisirent à leur cour ces mêmes spectacles et employèrent notamment des chanteurs, des instrumentistes (4). Les coutumes et le faste byzantins furent introduits aussi en Bulgarie au temps du roi Pierre, fils de Siméon I[er] (927—969). Il épousa une princesse grecque qui vint, avec une nombreuse suite, et répandit le goût du luxe, des intrigues et la corruption qui furent à l'origine de la chute du royaume 49 ans

(1) πολλὰ ἔτη, εἰς πολλά, ου πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι.

(2) Anselmi Banduri, *Imper. orient. sive Antiquit. Const. Porph. animadv. in Const. Porph. de Admin. imperio*, t. II, Parisiis, 1711, p. 112—116.

(3) προσέχειν δὲ καὶ τὸ μουσικὸν μέλος καὶ ἐξανιστᾶν τοὺς κεκλημένους ἐν τῷ προδηλωθέντι χρόνῳ εἰς εὐφημίαν τῶν δεσποτῶν. Const. Porphyrog., *De Cerim.*, l. II, Ch. 52, p. 773.

(4) Voir la fresque de l'église S[te] Sophie de Kiev, exécutée en 1037 (Planche I).

plus tard. Les Byzantins avaient donné en héritage aux peuples slaves le meilleur comme le pire.

Plus forte en Bulgarie qu'en Russie, l'influence byzantine s'exerça aussi sur l'art slave. Les images de saints dans les églises, exécutées par des artistes peintres bulgares ou grecs, sont des imitations de la peinture byzantine. Parmi ces images figurent celles des poètes-mélodes. St-Romanus le Mélode se trouve notamment dans l'église du village bulgare Berende, (sans doute du commencement du XIV[e] ou de la fin du XIII[e] siècle), ainsi que dans l'église de Zemen (du milieu du XIV[e] siècle), et dans celle des Sts-Pierre et Paul de Tirnovo (du XIV[e] ou XV[e] siècle) (1).

Dans le monastère de Bačkovo, (du XI[e] ou du XII[e] siècle), ainsi que dans les églises des villages Kalotino (XV[e] siècle), Poganovo (XV[e] siècle), et Berende (XIII[e] ou XIV[e] siècle), se trouvent des tableaux de la « Dormition de la Sainte-Vierge », accompagnés de deux figures accessoires de poètes-mélodes qui le plus souvent sont celles de St-Jean Damascène et de Cosmas de Maïouma (2).

Il est assez étonnant que les images des saints slaves ne se trouvent pas dans les églises bulgares. Peut-être l'autorité et le prestige de Constantinople pesaient-ils trop lourdement sur l'art bulgare?

Une image et une statue en bois de St-Clément, le fondateur de la musique religieuse bulgare, datant probablement du XIV[e] siècle, se trouveraient dans l'église d'Ochrid qui porte son nom. L'icone est très effacée et difficile à distinguer. Quant à la statue de bois, les traits rappelleraient ceux du pape Clément I[er], d'après l'historien russe N. P. Kondakov (3).

L'influence byzantine, déjà très grande sur l'art et la littérature bulgares, l'était encore plus sur la musique d'église. Elle subsista jusqu'à la deuxième moitié du XIX[e] siècle, c'est-à-dire jusqu'à la libération de la Bulgarie du joug turc. C'est seulement depuis cette époque que les traditions byzantines, en s'éloignant dans le passé, cessèrent d'entraver le développement de la musique bulgare.

(1) A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, Album, Planches: XXXVIII, p. 187, et pl. XLII.

(2) Idem, *Op. cit.*, Planches: IV, L, LVIII et XL.

(3) N. P. Kondakov, *Македонія Археол. пут.*, St-Pétersb., 1909, p. 247—248.

Chapitre II.

L'HYMNOGRAPHIE BYZANTINE AVANT LA CONVERSION DES SLAVES

(du début du christianisme au IXe siècle).

La lutte entre le christianisme et le paganisme se poursuivit durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne. Cependant certains apologistes chrétiens ne rejetaient pas complètement la culture grecque ancienne et s'efforçaient de la concilier avec l'esprit nouveau. D'autres, par contre, voulaient l'effacer jusque dans la mémoire du peuple. Mais ce dernier adopta le christianisme sans renier totalement la civilisation païenne.

Les premiers grands foyers de culture chrétienne des IVe et Ve siècles ne se trouvaient pas sur le territoire de l'ancienne Hellade, plus attachée à sa culture et plus conservatrice, où les idées nouvelles avaient peut-être moins d'influence. Ils se trouvaient surtout en Asie et en Afrique: Cappadoce (Asie Mineure) avec ses trois représentants : Basile le Grand, Grégoire de Nazianze (le Théologien) et Grégoire de Nysse; Antioche (capitale de la Syrie) avec Jean Chrysostome; Césarée (en Palestine) avec le Père de l'histoire de l'Eglise Eusèbe de Césarée; et Alexandrie avec les évêques Athanase et Cyrille.

Durant cette période, précédant le règne de Justinien et le rayonnement de Constantinople comme foyer de culture, s'épanouit un genre littéraire et musical nouveau : l'hymnographie chrétienne.

Les renseignements sur la musique des premiers siècles du christianisme sont très pauvres. Cette question est d'ailleurs hors du cadre de cet ouvrage. Nous nous bornerons à mentionner l'apparition des premières formes musicales conservées dans les liturgies grecque et slave.

Les premiers chants furent les psaumes et les acclamations de la liturgie hébraïque. Les uns et les autres sont restés dans la liturgie chrétienne jusqu'à nos jours (1).

A cet héritage hébraïque s'ajoutèrent les premières compositions d'inspiration chrétienne. La création des tropaires (pour lesquels on possède des témoignages dès le Ve siècle) eut une grande importance pour la musique religieuse: ils entrèrent plus tard dans la composition des vastes formes musicales du Kontakion et du Canon. On désigne sous ce terme (τρόπος) de courts versets qu'on chantait ; ils étaient intercalés entre les versets des psaumes ou d'autres textes récités du l'Ancien Testament (2).

Le peuple prenait une part active au service religieux. Sa participation consistait à répondre au psalte en chantant la phrase finale des vers psalmodiques : le plus souvent l'alléluia, la phrase finale des psaumes, ou une autre phrase qui suivait l'hymne comme une ritournelle, par exemple : « Je suis tien, sauve-moi » (Ps. 118), « Que tout esprit loue Dieu » (Ps. 148), etc.

Dans ses *Confessions* St-Augustin mentionne la participation du peuple aux chants d'église : « Evodius prit donc en mains le Psautier et se mit à chanter un psaume. Nous lui répondions avec toute la maison : « Je chanterai, Seigneur, votre Miséricorde et votre Justice » (3).

Ensuite, vers la fin du IVe siècle, une autre pratique fut adoptée. Les assistants séparés en deux groupes chantaient alternativement. Cette manière d'exécuter les chants d'église, venue d'Orient et connue sous le nom de chant antiphonique, se répandit rapidement en Grèce et de là, en Occident latin et dans les pays slaves.

St-Augustin indique « qu'il n'y avait pas longtemps que l'Eglise de Milan avait adopté cette pratique consolante et édifiante où les voix, les cœurs de tous les frères s'unissent avec une grande ardeur

(1) On connaît aussi des acclamations d'origine romaine employés dans la vie civile: aux fêtes, aux funérailles, aux processions et en honneur de l'empereur, de l'impératrice, du patriarche etc. (Const. Porphyr. *De cerim.*).

(2) Le terme *tropos* n'est pas très bien déterminé. Il existait déjà dans le vocabulaire du lyrisme classique avec un sens de rythme et de mélodie. Bouvy, *Poètes et mélodes*, Nîmes, 1880, p. 222.

(3) « psalterium arripuit Euodius et cantare coepit psalmum. Cui respondebamus omnis domus: misericordiam et iudicium cantabo tibi, domine ». St-Augustin, *Confessions*, liv. IX, ch. XII, Collec. des Univ. de France, Paris, 1941, t. II, p. 233.

en un seul chant », et ensuite il précise « qu'on chantait les hymnes et les psaumes comme cela se fait en Orient » (1).

Un manuscrit russe *Pečerskij Paterik* rapporte que dans le monastère russe Pečerskij, fondé en 1051, et dont le règlement fut adopté par tous les monastères russes, « les frères chantaient divisés en deux groupes » (2).

Selon St-Basile le Grand, le chant antiphonique était employé au IVe siècle dans plusieurs régions d'Afrique et d'Asie (3).

La participation de plus en plus importante du peuple dans le service religieux, et le désir des psaltes de montrer leur virtuosité, inquiétèrent bientôt les Pères de l'Eglise ; ainsi s'introduisirent des éléments profanes dans l'hymnographie sacrée : les nouveaux chants hérétiques, le chant théâtral, et les anciennes mélodies païennes. St-Jean Chrysostome se plaignit dans ses écrits que les chanteurs de la capitale introduisaient à l'Eglise le chant théâtral (4).

Le haut clergé voulut chasser des temples chrétiens tout ce qui était étranger à la musique sacrée. Le concile de Laodicée, en 364, prit des mesures et prescrivit notamment que le peuple devrait dorénavant s'abstenir de chanter à l'église et laisser aux chanteurs (ψάλται) l'exécution des chants sacrés ; il se contentera de répondre aux psaumes et aux finales des hymnes (5).

Au IVe siècle l'ordre de la liturgie fut fixé par *St-Basile le Grand*, mort en 379. Il fut un des trois célèbres Cappadociens qui, avec Grégoire de Nazianze (le Théologien), et Grégoire de Nysse, repré-

---

(1) « Non longe coeperat Mediolanensis ecclesia genus hoc consolationis et exhortationis celebrare magno studio fratrium concinentium uocibus et cordibus » . . . « Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium ». (*Confess.* l. IX, ch. VII, p. 220).

(2) .... възведъ очи свои и позрѣ по братiи. иже стоятъ по обѣма сторонами поюще .... (*Пол. соб. рус. лѣт.*, t. I, St-Pétersb., 1846, p. 262 — fol. 82 du manuscrit).

(3) Pour la justification de ce chant voir la lettre de St-Basile adressée aux Néocésaréens. Migne, *Patrol. gr.* t. XXXII, col. 761—764, traduite en partie par Bouvy, *Poètes et Mélodes*, p. 227—229.

(4) ... ὑπὸ τῶν ἐν τοῖς θεάτροις ἀκουσμάτων τε καὶ θεαμάτων τὸν νοῦν συνεσκοτίσθης, καὶ διὰ τοῦτο τὰ ἐκεῖσε πραττόμενα τοῖς τῆς ἐκκλησίας ἀναφύρεις τύποις. Διὰ τοῦτο ταῖς ἀσήμοις κραυγαῖς τὸ τῆς ψυχῆς ἄτακτον δημοσιεύεις· (Ἔπαινος α'). Migne, *Patr. gr.*, t. LVI, col. 99.

(5) Can. XV : περὶ τοῦ μὴ δεῖν πλέον τῶν κανονικῶν ψαλτῶν τῶν ἐπὶ τόν ἄμβωνα ἀναβαινόντων, καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ. Hefele-Leclerq, *Histoire des Conciles*, t. I, p. 1025.

sentèrent le mouvement d'avant-garde de l'époque, opposé à l'esprit conservateur de l'Egypte et notamment d'Alexandrie. En ce qui concernait la musique d'église les Alexandrins étaient hostiles aux chants, luxe dangereux pour eux, alors que les Cappadociens les employaient même dans leurs monastères (1). Cette divergence d'opinion provoqua de grandes discussions. Dans sa lettre aux Néocésaréens, St-Basile expliqua les raisons du conflit et défendit son point de vue : « Si l'on demande à nos adversaires, dit-il, la cause de cette guerre sans trêve et sans merci qu'ils soutiennent contre nous, ils parlent de psaumes et d'un certain genre de mélodie, dont nous avons l'habitude et qu'ils n'approuvent pas ».

D'après la même lettre, cette pratique n'était pas suivie seulement par les Cappadociens, mais aussi en Egypte, dans les deux Lybies, la Thébaïde, la Palestine, la Phénicie, la Syrie et l'Arabie (2).

Grand partisan des chants d'église, qu'il considérait comme un moyen de divulgation des doctrines chrétiennes (3), St-Basile abrégea la liturgie pour donner une plus grande place à la musique qui devint la partie essentielle du service religieux. Sa liturgie se répandit rapidement dans les églises orthodoxes, où elle est encore employée.

Grégoire de Nazianze (328—389) laissa divers poèmes parmi lesquels *le Chant de la Vierge* et le *Cantique du soir* étaient considérés par Krumbacher parmi les plus anciennes hymnes originales (4). Ce sont des vers de 14 à 16 syllabes partagés en deux parties (hémistiches). L'avant- dernière syllabe de chaque hémistiche est accentuée.

Jean Chrysostome (347—407) réforma également la liturgie qu'il abrégea encore plus que St-Basile. Les deux liturgies sont employées de nos jours par les Slaves et l'on suppose que celle de Chrysostome fut traduite en slavon par les Sts-Cyrille et Méthode.

Jean Chrysostome approuvait le chant antiphonique, ainsi que la participation limitée du peuple dans le service religieux. Il parla dans ses sermons du chant alternatif où l'assistance répondait au

---

(1) K. Krumbacher, *Geschichte des byzant. Litteratur*, München, 1897, p. 662.

(2) Migne, *Patr. gr.*, t. XXXII, col. 763—764.

(3) τὸ ἐκ τῆς μελῳδίας τερπνὸν τοῖς δόγμασιν ἐγκατέμιξεν, ἵνα τῷ προσηνεῖ καὶ λείῳ τῆς ἀκοῆς τὸ ἐκ τῶν λόγων ὠφέλιμον λανθανόντως ὑποδεξώμεθα. St-Basile, *Homélie sur le Ier psaume*, Migne, *Op. cit.* t. XXIX, col. 212.

(4) Krumbacher, *Op. cit.*, p. 661.

chant du prêtre en chantant le soi-disant στίχος (1). Il se souciait de la pureté de ce chant et se rendait compte de l'importance de la musique dans le service religieux. « En effet, rien, rien, dit-il, n'élève et ne fortifie l'âme comme un chant harmonieux, comme une chanson sacrée bien rythmée, qui vous arrache de la terre, des chaînes charnelles, vous fait réfléchir et mépriser les niaiseries de la vie quotidienne » (2).

Les patriarches de Constantinople *Proclus* (434—447) et *Anatole* (449—458) composèrent également des chants. Anatole est l'auteur présumé des stichères nommés *Anatolika :* 80 stichères divisés en huit groupes (selon les huit modes) qui se trouvent actuellement dans la Paraklētikē (l'Octoèchos).

Ces auteurs furent à l'origine de l'évolution et du développement de l'hymne religieuse chrétienne, qui atteignit son apogée au VI[e] siècle avec *Romanus le Mélode* (3), considéré comme le plus grand poète de Byzance. Krumbacher, reprenant la comparaison de

(1) α'. Ἡ μὲν ῥῆσις τοῦ ψαλμοῦ, ἣν ὑποψάλλειν ὁ λαὸς εἴωθε, τοιαύτη τίς ἐστιν· Αὕτη ἐστὶν ἡ ἡμέρα ἣν ἐποίησεν ὁ Κύριος· ἀγαλλιασώμεθα καὶ εὐφρανθῶμεν ἐν αὐτῇ· καὶ πολλοὺς διανίστησι, καὶ κατὰ τὴν πανήγυριν ἐκείνην τὴν πνευματικὴν καὶ κατὰ τὴν οὐρανιον ἑορτὴν μάλιστα τοῦτο ὑπηχεῖν ὁ λαὸς εἴωθεν ... τὸν μὲν γὰρ στίχον οἱ πατέρες, ἅτε ἦχον ὄντα καί τι ὑψηλὸν ἔχοντα δόγμα, τὸ πλῆθος ὑπηχεῖν ἐνομοθέτησαν, ἐπειδὴ τὸν ἅπαντα ἠγνόουν ψαλμόν, ἵνα κἂν ἐντεῦθεν ἀπηρτισμένην λάβωσι διδασκαλίαν, ΕΙΣ ΤΟΝ ΡΙΖ' Migne, *Op. cit.* (Chrys. V) col. 328.

(2) Οὐδὲν γὰρ οὐδὲν οὕτως ἀνίστησι ψυχήν, καὶ πτεροῖ, καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάττει, καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν, καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ, καὶ πάντων καταγελᾶν τῶν βιωτικῶν, ὡς μέλος συμφωνίας καὶ ρυθμῷ συγκείμενον θεῖον ᾆσμα. Idem, ΕΙΣ ΤΟΝ ΜΑ' ΨΑΛΜΟΝ, Migne, *Op. cit.*, col. 156.

(3) Sa vie est connue par une biographie légendaire, dont les différentes éditions se trouvent dans de nombreux livres grecs et slaves. Né en Syrie, Romanus vint comme diacre à Constantinople, pendant le règne de l'empereur Anastase. On a longtemps discuté sur le point de savoir s'il s'agissait de l'empereur Anastase I[er] (491—518) ou bien d'Anastase II (714—715). Mais les historiens ont fini par reconnaître qu'il ne pouvait s'agir que du règne d'Anastase I[er]. (Krumbacher, *Op. cit.*, p. 664—668; A. Vasiliev, *Hist. de l'Emp. byz.*, t. I, Paris 1932, p. 158; Idem, *Время жизни Романа Сладкоп.* (*Визан. Врем.*, t. VIII, 1901, p. 435—478); Mioni, *Romano il Melode*, Padova, 1937, p. 2—3). Donc, Romanus était jeune diacre entre 491 et 518 et son génie devait être en plein épanouissement au VI[e] siècle, pendant le règne de Justinien (527—565). Le don de Romanus d'écrire des hymnes, d'après la même légende, se manifesta d'une manière miraculeuse. La nuit de Noël, il eut une apparition divine. A son réveil, il se mit à composer un poème pour célébrer la naissance du Sauveur. Cette hymne de Noël qui se nomme *Aujourd' hui la Vierge donne naissance au Christ,*

Bouvy, l'appelle le « Pindare de la poésie rythmique » (1). Les livres slavons le nomment « le magnifique chanteur », « flambeau lumineux et radieux », « harpe harmonique », « Roman, le doux chanteur » etc.

Les œuvres de Romanus le Mélode s'appellent des *Kontakions*. Ce sont de longs poèmes lyriques écrits en strophes, que les Byzantins appelaient tropaires (2).

Le Kontakion avait pris des éléments à deux genres poétiques syriens, le *Soghita* et le *Memre*. Comme eux il a un grand nombre de strophes, construites de la même manière. Il emploie plus rarement le dialogue, qu'il remplace par un monologue de l'auteur, chanté en solo, suivi d'un refrain repris par le chœur.

Le Kontakion contient de 18 à 24 strophes ou tropaires (οἶκοι). Le premier vers, appelé κουκούλιον, dont le rythme diffère de celui des vers suivants, sert d'introduction et annonce le thème. Il contient le refrain que l'on retrouve dans les tropaires suivants. Le second tropaire est l'hirmos, qui donne le modèle syllabique et musical des strophes suivantes et détermine ainsi le caractère du morceau entier. L'hirmos donne également la première lettre de l'acrostiche, de 18 à 23 lettres, qui se suivent au commencement de chaque strophe. L'acrostiche du poème de Romanus qui célèbre la naissance du Christ (que nous avons mentionné plus haut), est: τοῦ ταπεινοῦ Ῥωμανοῦ ὕμνος, et le refrain, qui orne la finale de chaque tropaire, est un salut à l'Enfant nouveau-né: παιδίον νέον ὁ πρὸ αἰώνων θεός.

Un poète-mélode composait le texte et la musique de ses poèmes ; mais si la poésie de Romanus est arrivée jusqu'à nous, rien ne prouve que les mélodies de ses poèmes, qu'on trouve dans des manuscrits médiobyzantins, néobyzantins et modernes, soient de lui. La poésie de Romanus fut délaissée après le XII[e] siècle et remplacée par d'autres poèmes (3). En supposant même que des fragments des

(Ἡ παρθένος σήμερον), le rendit rapidement populaire. Les chœurs de l'Eglise Ste-Sophie et de l'Eglise des Apôtres la chantaient à la table impériale, la nuit de Noël, jusqu'au XII[e] siècle (Krumbacher, *Op. cit.*, p. 671).

(1) Krumbacher, *Op. cit.*, p. 663.

(2) Selon le cardinal Pitra, les tropaires formaient avec les plus anciens cantiques un livre spécial qu'on appelait *Tropologion.* Pitra, *Hymnogr. de l'Egl. grecque*, Rome, 1867, p. 42.

(3) « Ce qui étonne le plus dans la vie de St-Romanus, dit Bouvy, ce n'est pas la beauté de ses œuvres. Il est permis d'avoir du génie, même dans les siècles

mélodies de Romanus aient été transmis à travers les siècles, il est probable que le travail « d'arrangement et d'embellissement » des Mélurges et des Magisters en a changé le caractère. Seule la lecture des notations paléobyzantine et kontakarienne nous permettra de trouver dans les manuscrits grecs et dans les manuscrits slavons, employant ces notations, les mélodies originales des grands hymnographes de l'époque antérieure au IXe siècle.

St-Romanus était au plus haut de sa renommée au IXe siècle quand une partie des Slaves, les Bulgares, commençaient à connaître le christianisme et la musique sacrée. Le souvenir de l'incomparable chanteur s'est conservé dans la tradition slave. Sa biographie, écrite en slavon, se trouve dans de nombreux Ménées et Vies de Saints; en Bulgarie, son image est reproduite dans plusieurs églises, datant en général du XIVe siècle (1); en Russie, les jeunes chanteurs faisaient des prières devant son image « pour être préservés de l'aphonie » (2).

L'art de composer des hymnes était tellement en vogue au VIe siècle qu'il était pratiqué même par l'empereur Justinien le Grand. Il serait « d'après de vieux et bons témoignages » l'auteur de l'hymne Ὁ μονογενὴς υἱὸς καὶ λόγος τοῦ θεοῦ (3).

L'hymnographe le plus connu du VIIe siècle fut *St-André de Crète* (4), le créateur d'une forme poétique et musicale, le *Canon*, qui détrôna le Kontakion. Parmi ses compositions, canons, chants idiomèles, son *Grand Canon*, qui contenait 250 stophes, était célèbre; il continue d'être employé en partie de nos jours.

Le *Canon* fut composé de 9 odes, (chacune de 4 à 6 tropaires), construites suivant le même plan rythmique. Le nombre 9 des odes correspondait au 9 cantiques (odes) de l'Ancien et du Nouveau Testament. Tous les tropaires du Canon appartenaient au même mode. La deuxième ode faisait souvent défaut. Pour chaque ode il y avait une strophe type, nommée hirmos, à laquelle les autres strophes empruntaient la mélodie et le rythme. Ordinairement, la

de fer. Ce qui nous paraît souverainement étrange, c'est le silence qui s'est fait sur son nom et sur sa gloire. L'église seule a conservé le souvenir de son existence «. Bouvy, *Poètes et Mélodes*, p. 368.

(1) Voir plus haut p. 19.

(2) Voir ch. IV, p. 72.

(3) Krumbacher, *Op. cit.*, p. 663, (d'après Christ, *Anthol.*, *Proleg.* p. 32).

(4) St-André de Crète, originaire de Damas, archevêque de Crète, vivant aux environs de 660 à 740.

première phrase de chaque hirmos se référait à l'ode biblique correspondante. Ainsi, grâce à l'hirmos, les nouvelles compositions se rattachaient aux anciennes.

La nouvelle forme, le Canon, eut une grande vogue; ce fut la principale forme poétique et musicale dans l'office des fêtes et dans l'office de nuit, lorsque deux Canons ouvraient et fermaient les psalmodies. Du Kontakion, forme favorite de Romanus, il ne subsista que des fragments : le Canon s'interrompait par un résumé des actes des Saints, précédé de deux tropaires, le premier nommé κονδάκιον et le deuxième οἶκος, les seuls qui restaient des 24 tropaires du kontakion.

La forte personnalité de *St-Jean Damascène* dominait le VIIIe siècle (1). Bien qu'il vécût hors de Byzance, car la Syrie était à cette époque sous la domination arabe, Jean Damascène, avec ses ouvrages dogmatiques, rhétoriques et musicaux, eut une grande influence sur la vie spirituelle byzantine. Son œuvre de poète-mélode fut ce qui développa le plus sa popularité. Il composa de nombreux canons, dont les plus célèbres sont ceux de Noël, de l'Epiphanie et de la Pentecôte.

Jean Damascène fut considéré d'abord comme le créateur de l'Octoèchos. Mais il fut prouvé depuis que ce livre était beaucoup plus ancien. Il n'en fut que le réformateur; en enfermant la musique religieuse dans les huit modes il la préserva ainsi des changements et l'isola des influences extérieures.

Selon la chronique Laurentine, l'Octoèchos fut traduit en slavon par les Sts-Cyrille et Méthode (2).

Les traités grecs attribuent à Jean Damascène une grande autorité

(1) Jean Damascène naquit d'une famille noble, reçut une éducation accomplie et occupa une haute situation politique. Mais il abandonna tout pour se retirer dans le monastère de St-Sabas, au sud-est de Jérusalem. Il prit part aux luttes iconoclastes qui agitèrent les Byzantins pendant 120 ans environ, et par ses écrits contribua beaucoup à la victoire des défenseurs des images. Sans doute, grâce à sa popularité qui grandit encore après sa mort, l'ordre du monastère St-Sabas, où il passa avec Cosmas de Maïouma une grande partie de sa vie, devint l'ordre officiel de l'Eglise grecque. La date de sa mort, comme celle de sa naissance, ne sont pas connues; on pense qu'il mourut vers 750, à un âge avancé. En son temps et beaucoup plus tard, St-Jean Damascène fut considéré comme un poète incomparable. Krumbacher voit en lui un poète médiocre, « plus soucieux d'érudition et de théologie mystique que de sensibilité poétique ». Idem, *Op. cit.*, p. 674.

(2) *Полное собр. русс. лѣтоп.*, t. I, p. 11.

comme théoricien, compositeur et organisateur de la musique religieuse. En effet, le règlement du monastère St-Sabas, où il vivait, se répandit à Byzance après le schisme.

Le nom de Jean Damascène est constamment associé à celui de *Cosmas de Maïouma*, ou Cosmas de Jérusalem, avec lequel il avait des liens presque fraternels, car Cosmas avait été élevé par la famille de Damascène. Ils se retirèrent ensemble dans le monastère de St-Sabas. Cosmas fut un hymnographe aussi productif que Damascène, mais moins populaire.

Avant le schisme (XIIe siècle), à Byzance et dans les pays slaves, on employait en général le Typicon (le règlement) du monastère Studios, près de Constantinople (1). Ce centre de poésie et de musique religieuse fut fondé en 463 et eut un éclat tout particulier au début du IXe siecle avec *Théodore Studite* (759—826), auteur de nombreuses hymnes, son frère *Joseph Studite*, les hymnographes *Nicomède*, *Métrophanès*, *Théodore de Smyrne*, etc. Les œuvres de cette école sont considérées comme celles d'une période de décadence de l'hymnographie byzantine. Krumbacher les trouve sans poésie et sans valeur, de style prolixe et pompeux, ce qui les apparente aux interminables légendes en prose (2).

A cette époque brille le talent original, sensible et sincère d'une femme, la seule poétesse byzantine de valeur, *Kassia* (Κασία, Κασσιανή, Εἰκασία, 'Ικασία). Elle vécut au IXe siècle, fréquenta la cour et faillit devenir la femme de l'empereur Théophile (3). La ruine

(1) La *Chronique Laurentine* (*Пол. собр.*, Léningr. 1926, p. 160) et le *Pečerskij Paterik* (*Op. cit.* St-Pétersb. 1846, p. 258) témoignent que le célèbre monastère russe Pečerskij prit son règlement et sa manière de chanter du monastère de Studios, que les autres monastères russes commencèrent à pratiquer après lui. . . . чернецъ Студиискыхъ. и обрѣтъ оу него и списа. и оустави въ манастыри своемь. како пѣти пѣнья манастырьская . . .

Le même règlement était en usage en Bulgarie du IXe au XIIe s. Iv. Gošev, *Стара бълг. литургия*, Sofia, 1932, p. 5.

(2) Krumbacher, *Op. cit.*, p. 677.

(3) La vie de cette poétesse byzantine fut curieuse et romantique. En 830, la mère de l'empereur, Euphrosine, organisa à la Cour un concours de jeunes filles, les plus belles du royaume, parmi lesquelles le jeune empereur Théophile devait choisir sa future épouse. Tenant la pomme d'or qu'il devait remettre à l'élue, l'empereur s'arrêta devant Kassia, qui était une des plus belles et de haute naissance, et avant de la lui tendre lui dit en plaisantant: « De la femme donc sortit le mal ». Mais Kassia, sans se troubler, répondit: « Mais c'est de la femme aussi que vient le meilleur ». Cette réponse déplut à l'empereur, qui remit la

de ses espérances changea le cours de sa vie. Elle se retira du monde, entra dans un monastère où elle écrivit de belles hymnes imprégnées d'un profond sentiment religieux.

Tous ces poètes étaient également mélodes, c'est-à-dire compositeurs de la mélodie qui accompagnait leur texte. Comme les poètes de la Grèce antique, Sophocle, Eschyle, Euripide, ceux de Byzance composaient les vers et la mélodie et instruisaient même les chœurs qui les exécutaient. Par contre, le rythme et la métrique de l'hymnographie chrétienne byzantine, n'avait aucune analogie avec ceux de la poésie antique.

Les premières recherches ne permirent pas, pendant longtemps, de découvrir la forme métrique qui distinguait les hymnes chrétiennes de la prose ordinaire. Cet échec était dû à ce que les savants s'obstinaient à chercher dans l'hymnographie byzantine la métrique des anciens Grecs. Mais cette hymnographie ne se souciait d'aucun schéma métrique. Après avoir rapproché et examiné des milliers de vers sans résultat, les chercheurs furent obligés d'admettre que l'hymnographie byzantine était écrite en prose jusqu'au moment où Dom Martin Gerbert (1) donna une nouvelle orientation à ces recherches, en attirant l'attention sur la question musicale, ce qui permit d'entrevoir une solution plus simple. Le savant ouvrage du cardinal Pitra, *L'Hymnographie de l'Eglise grecque*, devait élucider définitivement cette question. Après avoir examiné plus de 200 manuscrits dans diverses bibliothèques, il conclut que « partout les mêmes cantiques ponctués avec une corrélation rigoureuse, offraient les mêmes strophes symétriquement partagées ; des divisions mesuraient toujours le même nombre de syllabes, sans tenir aucun compte de l'hiatus, les brèves jouant le même rôle que les longues, l'accent tonique n'ayant pas plus de prépondérance que l'accent métrique » (2).

Donc, l'hymnographie byzantine, dans sa nouvelle ferveur chrétienne, abandonnait les formes classiques de la poésie. Elle rejetait

pomme non à Kassia, mais à Théodora de Paphlagonie. Blessée dans son orgueil Kassia se retira du monde et fonda un monastère. Profondément croyante, elle se mit à écrire des vers qui exaltaient la justice divine de Dieu et le renoncement aux biens terrestres. Krumbacher, *Op. cit.*, p. 715—716; A. A. Vasiliev, *Hist. de l'Emp. byz.*, t. I, p. 388—389. Tillyard, *A Musical Study of the Hymns of Casia* (*Byz. Zeit.*, 1911, p. 420—485).

(1) Dom Martin Gerbert, *De Cantu et Musica Sacra*, St-Blasius, 1774.

(2) Card. Pitra, *Op. cit.*, p. 18.

les lois de la métrique ancienne et bâtissait sa poésie sur la musique, en se bornant simplement à compter le nombre des syllabes. Cet abandon des principes de la poésie antique a été sans doute dû à la crainte de l'hérésie et à l' éloignement délibéré de tout ce qui venait du paganisme, considérations fort importantes pour l'Eglise des premiers siècles de l'ère chrétienne.

Au XI[e] siècle, la fraîcheur du sentiment religieux ayant disparu, l'hymnographie byzantine déclina (1). Pourtant quelques poètes-mélodes subsistèrent encore jusqu'au XII[e] siècle.

La période suivante n'appartient plus aux créateurs, mais aux imitateurs ; les *Mélurges*, Μελουργοί, et les Magisters (maîtres), Μαΐστωρες. Ils différaient profondément des Mélodes. Ces derniers composaient des œuvres originales, individuelles, dans lesquelles poésie et musique, œuvres toutes deux du même auteur, s'accordaient harmonieusement.

Par contre, les Mélurges et les Magisters ne créaient rien ou très peu. Leur poésie, leur mélodie et leur rythme étaient pris dans une œuvre ancienne. Ils indiquaient sommairement que la musique de leur œuvre poétique, en elle-même peu originale, devait être « pareille » à celle de la poésie ancienne qui leur servait de modèle ; ou bien ils « embellissaient » le chant simple d'un poète-mélode avec force mélismes, en rendant ainsi l'exécution plus difficile, sans lui donner plus d'intérêt artistique. Ces imitations furent appelées chants *prosomoia*, pour les distinguer des chants originaux des poètes-mélodes, nommés chants *idiomèles*.

Les chants *prosomoia* se caractérisent par une symétrie syllabique entre les strophes qui se chantaient sur la même mélodie.

A un autre point de vue, les Byzantins divisaient les chants d'église en chants *hirmologiques*, *psalmodiques* et *liturgiques*.

Le terme « chant hirmologique » vient de l'hirmos, εἱρμός, du Canon. L'hirmos, nous le savons, donne la mélodie des autres strophes ou tropaires.

Les chants psalmodiques comprenaient les psaumes de l'Ancien Testament qui tenaient toujours une place essentielle dans l'office.

Les chants liturgiques s'exécutaient pendant la liturgie. C'étaient l'hymne *Trisagion*, les versets psalmodiques et alléluiques ; les strophes en l'honneur du Saint de la journée ; l'hymne des Chérubins,

(1) Krumbacher, *Op. cit.*, p. 677.

chanté pendant que le prêtre porte les hosties sur l'autel ; le *Sanctus*, avant la consécration ; le chant des *Laudes* (composé des psaumes 148, 149, 150 et d'autres chants courts), après la consécration ; *le Kinonikon*, chant mélismatique exécuté pendant la communion du prêtre, etc. Le *Crédo* et le *Pater* ne se chantaient pas, mais étaient récités à haute voix par le peuple.

En plus de ces chants principaux, il y en avait d'autres comme *l'Hypacoé*, chant idiomèle faisant partie de l'office du matin ; le *Cathisma*, d'abord chant idiomèle et antiphonique qui suivait la troisième ode du canon (en dehors de l'acrostiche) ; le *Stichère*, terme général de petite composition poético-musicale qui suivait les psaumes bibliques.

La liturgie byzantine comprenait et comprend encore trois parties :

1) *La Proskomidie*, προσκομιδή, qui est la préparation du prêtre par la prière et par certains rites, à l'exécution de l'office sacré ;

2) *La lituygie des Catéchumènes*, ἡ λειτουργία τῶν κατηχουμένων, à laquelle pouvaient assister dans l'ancien temps, ceux qui se préparaient à se convertir au christianisme ;

3) *La liturgie des Croyants*, ἡ λειτουργία τῶν πιστῶν, grande messe pour les croyants, avec son ordre habituel de chants et de prières.

Cet ordre de la liturgie s'est conservé jusqu'à nous dans ses grandes lignes. Les changements qui furent opérés eurent pour but de raccourcir la liturgie et de la rendre moins fatigante pour le peuple. Selon Siméon de Thessalonique, mort en 1429, il y avait trois sortes de liturgies d'après les solennités :

1) La grande liturgie dite des cathédrales et des évêques.

2) La liturgie paroissiale.

3) La liturgie des monastères (1).

Aux vêpres et aux matines de la première liturgie, qui avait un caractère solennel, le chant était exécuté, sans interruption par de véritables chœurs de chantres. On ne sait pas exactement ce qu'était la seconde liturgie, dite paroissiale. Elle était sans doute plus simple que la première, car les monastères l'employaient avant la troisième liturgie, dite des monastères, qui se répandit partout ailleurs. L'ordre de cette liturgie (des monastères) se trouve dans un manuscrit très ancien qui, selon Thibaut, serait du IX[e] siècle. Là figurent

(1) Siméon de Thessalonique, περὶ τοῦ τηρεῖσθαι τὴν ἀσματικὴν λεγομένην ἀκολουθίαν, καὶ περὶ τοῦ Ἱεροσολυμητικοῦ τυπικοῦ, κεφ. τβ',τγ'. Migne, *Patrol. gr.*, t. 155, col. 556.

entre autres, le chant antiphonique, le Trisagion, les Prokeimena, le chant ekphonétique de l'Epître et de l'Evangile (1). On suppose que la liturgie actuelle n'est qu'une forme de cette dernière, la plus simple des trois.

Les livres de chant usuels de l'hymnographie byzantine sont:

1) *Le Stichérarium* (Στιχηράριον ou Στιχεράριον), terme général d'un recueil qui contient les formes dites stichères, στιχηρά, de l'année ecclésiastique. Comme nous l'avons dit, les stichères sont des hymnes ou tropaires écrits en prose rythmique qui suivent les versets des psaumes et des cantiques bibliques. Ils sont courts et se composent d'une seule strophe. Leur style est plus orné que celui des chants hirmologiques et moins riche en mélismes que celui des kontakions.

2) *Ménée* (Μηναῖον). Il contient des stichères idiomèles (qui ont leurs mélodies propres) pour les fêtes fixes de l'année ecclésiastique qui commence le 1[er] septembre. Le corpus des Ménées se compose de 12 livres, relatifs aux 12 mois de l'année.

3) *Triodion* (Τριῴδιον). Il contient des stichères idiomèles. Ce recueil a deux parties:

a) Le Triodion du grand Carême (chez les Bulgares *Posten Triod*) qui comprend les chants idiomèles du Carême et de la Semaine Sainte. Pendant le Carême et la Semaine Sainte se chantaient aussi des stichères prosomoia qui n'avaient pas de mélodie propre, mais employaient celle des stichères idiomèles.

b) Le Triodion de Pâques ou Pentēkostarion (πεντηκοστάριον) (chez les Bulgares *Cveten Triod*) contient les offices de Pâques jusqu'au premier dimanche après la Pentecôte. Il a été traduit en slavon par St-Clément (2).

4) *L'Octoèchos* ('Οκτώηχος) ou livre des huit modes. Il contient les offices pour les huit semaines qui se succèdent depuis le dimanche d'après Pâques jusqu'à la semaine du Pharisien et du Publicain. Les Grecs et les Slaves l'appellent encore *Paraklētikē* (παρακλητική). Selon la Chronique Laurentine ce livre fut traduit en slavon par les Sts-Cyrille et Méthode (3).

Sont considérés comme appartenant à l'Octoèchos les stichères idiomèles suivants:

(1) *Codex Sinaiticus*, N° XLIV; voir Thibaut, *Monuments*, p. 20.
(2) *Vie de St-Clément*, ch. 26, (Migne, *Patrol. gr.*, t. 126, col. 1194).
(3) *Chronique Laurentine*, (*Полн. собр. русс. лѣт.*), t. I, p. 11.

a) Stichères anastasima, anatolika, hymnes sur la Résurrection, disposés en 8 groupes selon les 8 modes d'église. Ils commencent à être chantés à Pâques, d'abord ceux du I[er] mode authente; les autres sont chantés successivement par 10 de chaque mode pendant 8 semaines. On recommence ensuite dès le début.

b) Stichères anabathmi. Divisés en 8 groupes, selon les 8 modes, ils suivent les psaumes graduels.

c) Les 24 stichères alphabétiques sont également écrits sur la Résurrection comme les Anatolika et appartiennent aux offices du samedi soir. Ils sont divisés en 8 groupes, composés chacun de 3 stichères, rangés par ordre alphabétique, plus un stichère en l'honneur de la Vierge nommé θεοτοκίον.

Les Grecs ne respectaient pas toujours l'ordre sus-indiqué des stichères. Leur nombre et leur place dans les recueils étaient variables.

5) *Hirmologion* (Εἱρμολόγιον). C'est le recueil des hirmes (hirmi) types de tous les canons (Acolouthia). L'Hirmologion renferme les mélodies les plus anciennes de style simple.

6) *Psautier* (Ψαλτική), livre des Protopsaltes, c'est à dire des solistes. Il contient des chants spéciaux comme l'Hypacoé, le Kinonikon, les Kontakia, les Psaumes etc., pour tous les offices de la semaine et des fêtes. Le Psautier fut également traduit en slavon par les Sts-Cyrille et Méthode (1).

A ces livres de chant proprement dits on peut ajouter: *l'Evangelium* (Εὐαγγέλιον), *l'Apostolos* (Απόστολος) et le *Prophetologium*, qui étaient également notés, mais avec des signes ekphonétiques, dits encore de lecture chantée, qui indiquaient des formules musicales.

Il existe deux Evangiles: *Tetraevangelium*, qui contient les quatre évangiles, et *l'Aprikos*, ou Evangiles choisis. Les Bulgares employaient les deux.

Il y avait habituellement deux chœurs dans les grandes églises orthodoxes, grecques et slaves, l'un à gauche et l'autre à droite. Dans les églises slaves l'un des deux chœurs chantait souvent en grec et l'autre en slave. Les dirigeants s'appelaient *Domesticoi*. Ils ne se contentaient pas de battre la mesure, mais avec des mouvements de la main conduisaient le chant dans ses moindres détails. Leurs mains remplaçaient le livre où les chanteurs suivaient la ligne, l'expression et le rythme de la mélodie. Entre les deux Domesticoi

(1) *Chr. Laurent.*, p. 11; *Vie de Méthode*, ch. 15.

(pour les deux chœurs) se tenait le *Protopsalte*, ou le soliste, qui commençait le chant. Les Domesticoi et le Protopsalte étaient ordinairement habillés de tuniques blanches et portaient de petits chapeaux pointus en forme de bateau.

Une description est donnée à ce sujet par un voyageur russe du XIVe siècle, Ignace de Smolensk qui, en 1390 (?), assista dans l'église de Ste-Sophie au couronnement de l'empereur Manuel (1) et de l'impératrice. L'habillement des chantres attira particulièrement l'attention de ce Russe.

« Les chantres se tenaient debout, magnifiquement vêtus ; ils avaient des chasubles aussi longues et aussi larges que des surplis et portaient tous des ceintures; quant aux manches de leurs chasubles, elles étaient larges et longues, les unes damassées, les autres en soie, avec des épaulettes garnies d'or, de perles et de dentelles. Leurs têtes étaient couvertes de coiffures pointues ornées d'or, de perles et de dentelles, et ils étaient si nombreux et se tenaient si immobiles, qu'on les aurait pris pour des images peintes. Leur doyen était un homme admirablement beau, ses cheveux étaient blancs comme la neige » (2).

Quand l'empereur entra par la porte principale se dirigeant vers l'autel, « les chantres entonnèrent un chant magnifique et surprenant » (3).

Ces chants duraient probablement pendant des heures : d'après le même voyageur, le cortège impérial marchait si lentement qu'il ne lui fallait pas moins de trois heures pour franchir la distance entre l'entrée et le trône.

---

(1) Manuel Paléologue, 1391—1425.

(2) пѣвцы-жъ стояху украшены чудно, ризы имѣяху аки священные стихари широцы и долзи, сицѣ же и рукава ихъ широцы и долзи ови камчаты, а другіи же шидяны, наплечники-жъ со златомъ и съ бисеромъ, и съ кружевомъ, на главахъ же ихъ воскрыльцы остры со златомъ и съ бисеромъ и съ круживомъ, и многое ихъ множество собрано, и толико бысть чинно, яко написанны зряхуся. Старѣишижъ ихъ бѣ мужъ дивенъ и красенъ зѣло, и сѣдинами аки снѣгъ бѣлѣяся. Sacharov, *Сказанія русскаго народа*, t. II, St-Pétersb. 1849, p. 102—103; Traduc. Mme B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, Genève, 1889, p. 143.

(3) »пѣніе прѣчудно и странно«, Sacharov, *Op. cit.*, p. 103.

Chapitre III.

LA MUSIQUE BYZANTINE EN BULGARIE APRÈS LA CONVERSION DES BULGARES

(865—916).

(Préface historique).

Le christianisme commença à s'implanter en Bulgarie pendant le règne du Khan Krum (803—814). Le royaume bulgare élargit ses frontières, devint un état puissant qui menaçait l'existence de l'Empire byzantin. Des combats victorieux, au cours desquels l'Empereur Nicéphore Ier trouva la mort, conduisirent les Bulgares aux portes mêmes de Constantinople. Le Khan Krum captura de nombreux prisonniers qu'il envoya à l'intérieur du pays (1). Ces prisonniers firent connaître la doctrine chrétienne à leurs vainqueurs et beaucoup de ces derniers furent baptisés.

En 814 le Khan Krum mourut, et Mortagon (Omurtag) monta sur le trône bulgare. Pour réduire le nombre des chrétiens qui augmentait considérablement Mortagon prit des mesures sévères. Mais elles s'avérèrent bientôt inefficaces et il châtia alors impitoyablement les prisonniers byzantins. Ainsi périt, un des premiers, Manuel, le Métropolite d'Andrinople, et avec lui plusieurs byzantins notables. Ces poursuites, commencées contre les prisonniers, s'étendirent bientôt à tous les chrétiens byzantins ou bulgares. Mais malgré la terreur, le christianisme se répandit et pénétra dans la famille même de Mortagon. Un de ses fils, Enravote, devenu chrétien, fut condamné à mort par son propre frère Malamir (831—835), qui succéda à son père.

Cette lutte du paganisme et du christianisme fut en Bulgarie celle de l'élément bulgare païen, peu nombreux, mais fort grâce à son organisation, contre l'élément slave, plus civilisé, et en majorité chrétien. Le christianisme atténua les antagonismes de race et de religion entre ces deux fractions du peuple, non sans difficulté, ni sans effusion de sang. Les boïles, conquérants étrangers, représentant la noblesse du pays, refusèrent de se convertir et essayèrent de faire révolter le peuple contre le roi Boris Ier, décidé à christianiser ses sujets. Mais ils furent

---

(1) Après la prise d'Andrinople, il captura 10.000 chrétiens parmi lesquels se trouvaient Manuel, le Métropolite de la ville, des prêtres et de hauts fonctionnaires byzantins. Ils furent exilés par Krum « dans la Bulgarie au-delà du Danube ». Après la prise d'Arkadiopole (Lule-Burgas) 50.000 prisonniers avec leurs évêques, Léon et Pierre, furent de nouveau emmenés à l'intérieur du pays et beaucoup d'autres encore après la prise de villes de moindre importance.

impitoyablement exécutés ou soumis de force et perdirent toute influence. C'est alors que l'élément slave l'emporta sur l'élément bulgare. Et dans cette fusion de races, due au christianisme, les Slaves, sans armes, réussirent à absorber ce petit peuple asiatique, sauvage et guerrier, qui avait conquis deux siècles plus tôt le pays, auquel il ne laissera d'autre souvenir que son nom.

La conversion des Bulgares eut lieu en 864 ou en 865 (1) sous le règne du roi Boris Ier (852—889), prince clairvoyant qui comprit parfaitement que son État ne serait jamais considéré comme une véritable nation par les autres peuples civilisés, s'il restait païen et divisé. Mais avant d'avoir reçu le baptême avec son peuple, il avait longtemps hésité entre Byzance et Rome qui s'affrontaient déjà comme rivales religieuses (2). Il craignait de perdre sa liberté en acceptant une dépendance même spirituelle et réclamait avec insistance une Eglise autonome. Cette question ne fut pas résolue rapidement. Baptisé par les Byzantins, mais trouvant insuffisantes leurs assurances, Boris se tourna vers Rome. Celle-ci s'empressa de répondre à son appel et lui envoya des prêtres latins qui remplacèrent les prêtres grecs et officièrent selon les rites d'Occident. Mais Boris Ier s'aperçut bientôt que les Latins étaient aussi peu disposés que les Grecs à admettre une Eglise autonome. Aussi engagea-t-il de nouveaux pourparlers avec Byzance. Ainsi la question de l'indépendance de l'Eglise Bulgare, soulevée avant même la conversion du peuple, traîna en longueur, suscita la rivalité des deux églises et fut l'objet d'interminables discussions entre elles jusqu'en 882, c'est-à-dire pendant vingt ans. Mais pour Boris Ier, la question se trouva définitivement résolue en 870, lorsqu'un concile de patriarches d'Orient réuni à Constantinople, proclama la prétendue autonomie de l'Eglise Bulgare et nomma chef suprême le grec Joseph. Quand ce premier archevêque arriva en Bulgarie avec un nombreux clergé, les prêtres latins, forcés de céder la place, quittèrent le pays et l'Eglise Bulgare resta définitivement subordonnée à l'Eglise de Constantinople (3). Depuis lors commença en Bulgarie une pénétration lente et obstinée de la culture byzantine qui, par l'intermédiaire de ce pays, maintiendra toute la race slave sous la dépendance spirituelle de Byzance.

L'autonomie de l'Eglise Bulgare ne pouvait être réelle qu'à deux conditions que le prévoyant Boris Ier n'avait pas omis de poser et de faire accepter par l'Eglise et l'Etat byzantins: la première fut que les offices seraient célébrés dans une langue compréhensible pour le peuple, et la seconde, que la hiérarchie de la nouvelle église sortirait du peuple, c'est-à-dire que le clergé grec serait remplacé par un clergé bulgare à mesure que ce dernier serait formé (4). Ces deux

(1) V. Zlatarski, *История на Бълг. държава*, Sofia, 1927, t. I, IIe partie, p. 30; A. Vaillant et M. Lascaris, *La date de la conversion des Bulgares*, *Revue des Etudes Slaves*, t. XIII, 1933, p. 6—15, et le Compte rendu d'Henri Grégoire *Byzantion*, 1933, p. 663—668.

(2) Elles se séparent définitivement en 1054, date à laquelle le schisme d'Orient sera consommé.

(3) Zlatarski, *Op. cit.*, p. 21—29 et 85—152.

(4) Idem, *Op. cit.*, p. 203.

conditions étaient difficiles à réaliser. Le clergé grec n'avait ni le vif désir, ni la possibilité de préparer un clergé national, lisant, chantant et officiant en langue slave, parce que les Grecs poursuivaient déjà une politique d'assimilation et qu'en outre ils ignoraient cette langue. En attendant le roi Boris devait accepter qu'on chantât en grec dans les églises que l'on construisait en hâte.

Cependant à cette époque, les deux apôtres slaves St-Cyrille et St-Méthode avaient déjà inventé l'alphabet et traduit du grec en slave une partie des livres saints (1). Boris aurait donc pu utiliser ces traductions pour célébrer immédiatement le service religieux en slave, s'il avait disposé d'hommes, capables d'instruire dans sa langue natale un peuple ignorant. Mais les seuls qui pouvaient le faire, les Sts-Cyrille et Méthode, poursuivaient à cette époque leur œuvre évangélisatrice en Moravie. Ils avaient été envoyés dans ce pays par l'empereur Michel III (2), sur la demande du prince Rostislav et de son neveu Svjatopolk qu'inquiétait l'activité par trop envahissante des prêtres allemands.

St-Cyrille et St-Méthode ne purent donc enseigner en Bulgarie. Mais quand leur œuvre, pourtant si brillamment commencée, eut finalement échoué en Moravie, leurs élèves expulsés de ce pays après leur mort, la firent renaître en Bulgarie, en développant dans cet autre pays slave une activité fervente, inspirée de la tradition des deux apôtres.

St-Cyrille et St-Méthode sont vénérés par les Bulgares, les Serbes, les Russes et les Tchèques, non seulement parce que leurs noms sont liés à l'origine de l'écriture et de la littérature slaves, mais parce que toute la culture slave chrétienne a commencé avec eux. Leur vie et leur œuvre ont été l'objet d'innombrables études, commentaires et discussions. Les historiens ont cherché et cherchent encore aujourd'hui à faire la part de la vérité historique dans les légendes écrites en latin et en slavon, seules sources de renseignements que nous possédons sur eux. Ces légendes n'ont jamais été étudiées au point de vue musical. Pourtant elles parlent du chant religieux, d'abord à propos de St-Cyrille et plus tard à propos de St-Clément.

(1) Selon le témoignage du moine Chrabr, écrivain bulgare du IXe siècle, St-Cyrille avait inventé l'alphabet slave en 855: яко въ врѣмена Михаила ц̃рѣ гръчьскаго. и Бориса кнѧза блъгар'скаго. и Растица кнѧза мор'ска. и Коцелѣ кнѧза блатьн'ска въ лѣта же отъ създаниа въсего мира ѕ̃.т̃.з̃.г̃... (6363—5508 = 855). Chrabr »О писменнехъ«. La plus ancienne copie de ce texte est de 1348, (No 376 de la Bibl. Publique de St-Pétersbourg. Voir éditions: B. Angelov, *Стара българска литература*, t. II, Sofia 1922, p. 375; P. Lavrov, *Кирило та Методій въ давьно* ... Kiev, 1928, p. 137. Cette date ne semble pas acceptable, les historiens essaient de la corriger.

(2) Michel III, empereur byzantin de 856—867, connu sous le nom de Michel l'Ivrogne.

Par contre, le nom de St-Méthode n'a jamais été associé au chant d'église. Les légendes rapportent seulement que parmi les ouvrages dûs à la collaboration de St-Cyrille et de St-Méthode, se trouvaient deux livres de chant, le Psautier et l'Octoèchos (1). St-Cyrille mort, St-Méthode traduisit des parties de l'Evangile, le Nomocanon, (c'est-à-dire le règlement de l'église) et le Paterik (2). Aucun de ces derniers livres n'était destiné à être chanté.

Les indications musicales que les légendes nous fournissent sont rares et incomplètes. On sent que les auteurs de ces légendes les donnent incidemment, sans les approfondir. Mais il convient de se rappeler qu'elles viennent de peuples à peine sortis de la barbarie, à une époque où l'on ne faisait pas grand cas de la musique. N'était-elle pas du domaine des chantres, les serviteurs les plus humbles de l'église, tandis que les écrivains, auteurs de ces légendes, appartenaient à la catégorie des prélats ? Si ces derniers parlent du chant, ils le font à propos de St-Cyrille et de St-Clément, dignitaires de l'église, et non pour la musique elle-même. Leurs renseignements sont peu abondants comme documentation musicale, mais dans un domaine où tout reste à faire, rien ne doit être négligé.

* * *

Avant d'aborder les légendes, il faut éclaircir certaines questions d'ordre musical qui donnent un aspect nouveau à leurs témoignages. Leurs renseignements seraient négligeables si nous ne possédions l'appui des documents, une quarantaine de manuscrits notés du XIe au XIVe siècle, conservés dans les bibliothèques russes (voir l'étude détaillée de ces documents dans le ch. VII).

Ces manuscrits slavons emploient trois notations byzantines :

1) *L'ekphonétique*, qui s'employait à Byzance du VIIIe au XIIIe siècle, appelée aussi « lecture chantée », et qui ornait les Evangiles, les Actes et les Epîtres des Apôtres, et les Lectures Prophétiques.

(1) И преложиста Апл҃ъ и Еуг҃лье. [и] ради быша Словѣни. яко слышиша виличья Бж҃ья своимъ языкомь. посем же приложиста Пс҃тръ и Охтаикъ. и прочая книги. *Chronique Laurentine*, (*Полн. собр. русс. лѣтоп.*), t. I. Léningrad, 1926, p. 27; L. Léger, *Chronique dite de Nestor*, Paris, 1884, p. 20.

(2) « Psalterium enim tantum et evangelium cum apostolo et electis officiis ecclesiasticis cum philosopho antea converterat. Tunc nomocanonem quoque id est regulam legis et patericon transtulit ». *La Vie de Méthode*, (Legenda pannonica), ch. 15.

2) *La paléobyzantine*, employée à Byzance du VIIIe au XIIe s.

3) *La kontakarienne*, employée à Byzance au IXe siècle; elle commence à disparaître des manuscrits grecs au début du Xe siècle.

Ces deux dernières notations sont celles du véritable chant.

Les manuscrits slavons emploient une forme plus archaïque de la notation paléobyzantine que les manuscrits grecs du Xe siècle. Cependant, c'est la notation kontakarienne, employée en même temps que la paléobyzantine, et parfois dans les mêmes manuscrits, qui nous donne une indication encore plus sûre et précise sur l'époque de la traduction et de la notation des manuscrits slavons.

Cette notation existe seulement dans quelques rares manuscrits grecs de la fin du IXe ou du début du Xe siècle. Et dans ces manuscrits grecs, la notation kontakarienne n'est plus que fragmentaire et incomplète : elle devait disparaître ensuite définitivement à Byzance. Aucun des manuscrits grecs kontakariens n'offre de cette notation la forme complète et classique des manuscrits slavons.

Le fait qu'on ne trouve que les débris de la notation kontakarienne dans les manuscrits grecs du Xe siècle et sa forme classique dans les manuscrits slavons, prouve que cette notation est antérieure au Xe siècle. Cette précision d'ordre chronologique établie par la musicologie, n'est pas sans importance pour les études slaves. La philologie slave ne dispose d'aucune preuve matérielle, d'aucun élément de comparaison de la langue pour déterminer l'époque de la traduction des manuscrits slavons. La philologie est forcée d'utiliser à cet effet des documents tardifs : des légendes du XIIe au XVIIe siècle et des manuscrits slavons, dont les plus anciens sont du XIe siècle. La musicologie apporte un élément nouveau, un point de répère, *la notation musicale*, qui lui permet d'affirmer que les manuscrits slavons ont été traduits et notés au IXe siècle.

Si les manuscrits slavons de Russie portent des notations byzantines du IXe siècle, il est évident que les premiers manuscrits, dont ils sont les copies, ont été employés en Bulgarie, seul pays slave qui avait une culture chrétienne à cette époque, après l'effondrement de l'œuvre des Sts-Cyrille et Méthode en Moravie. Les « bulgarismes » caractéristiques de ces livres de chant, les plus anciens documents de la langue slavonne, sont d'ailleurs une preuve surabondante de leur origine. On pourrait même admettre que certains manuscrits ont été traduits et pourvus de signes musicaux en Moravie avant l'arrivée en Bulgarie des élèves des deux apôtres slaves, si toutefois

l'on pouvait prouver d'une manière incontestable que des chants avaient été traduits dans leur école.

Nous verrons plus loin que les légendes témoignent toutes que l'on chantait déjà en slavon en Moravie. Devons-nous ajouter foi à ce témoignage? Car si nous admettons que St-Cyrille et St-Méthode ne chantaient pas en slavon en Moravie, il faudrait admettre qu'ils lisaient en slavon et qu'ils chantaient en grec. Mais si nous admettons qu'ils lisaient et chantaient la liturgie en slavon, il faudrait reconnaître qu'ils ne pouvaient pas le faire sans adapter le texte slavon au texte grec et sans le munir des neumes correspondants.

Il faut au préalable se représenter ce qu'est la traduction d'un chant en langue étrangère:

1) Le nombre des syllabes d'une langue doit correspondre exactement au nombre des syllabes de l'autre.

2) Il faut trouver dans la seconde langue des mots dont les accents correspondent exactement aux syllabes accentuées de la première langue.

Ex. Χρι - στός γεν-νά - ται Δο-ξά - σα-τε

Хрис-то́съ ра - жа́-етъ - сѧ сла́-ви-ть

3) En outre, tout en comptant les syllabes et en accordant les accents, on doit traduire le plus exactement possible le sens des paroles.

Pour conserver la mélodie, les traducteurs slaves devaient forcément donner au texte slavon les mêmes coupes et les mêmes rythmes que ceux du texte grec. Les tableaux comparatifs des chants grecs et slavons montrent que les traducteurs avaient observé les règles de la traduction d'une mélodie (voir ch. VII, p. 155 ss.). Quelques uns de ces manuscrits slavons présentent les mêmes chants écrits dans les deux langues, avec les mêmes neumes, ce qui prouve que les Slaves s'efforçaient de conserver la pureté de la mélodie.

Traduire des chants en langue étrangère en faisant correspondre syllabe par syllabe les mots de l'une et de l'autre langue représente un travail considérable lorsqu'il s'agit de milliers d'hymnes, de tout le cycle liturgique. Mais le traditionalisme de l'Eglise orthodoxe, qui a conservé au XX[e] siècle les principaux signes musicaux avec leurs noms et leurs graphismes du IX[e] siècle, n'aurait pas admis à

une époque encore apostolique, que les mélodies sacrées fussent déformées.

Lorsqu'on connaît le procédé de la traduction d'une mélodie, lorsqu'on est convainçu par la comparaison des manuscrits notés grecs et slavons que ce procédé a été observé par les traducteurs, et lorsqu' on voit que les neumes des manuscrits slavons du XI[e] au XIV[e] siècle sont des neumes byzantins du IX[e] siècle, les renseignements des légendes qui témoignent toutes qu'à l'époque des Sts-Cyrille et Méthode on chantait déjà en slavon des hymnes, des hirmes, des stichères connus, sont de la plus grande importance.

Pourrait-on chanter en slavon autrement qu'avec un texte slave adapté au texte grec? Tout musicien sait que cela est impossible.

On peut admettre que ceux qui savaient le grec, chantaient avec le chœur slave pour que les mélodies ne fussent pas déformées par les chanteurs slaves moins expérimentés. Mais il est peu probable, que les deux apôtres slaves aient obligé les Moraves, qui avaient déjà eu un service religieux latin, langue qu'ils ne comprenaient pas, à chanter dans une autre langue qu'ils ignoraient, le grec.

Comme aucun manuscrit de la main des deux frères ne nous est parvenu, nous ne pouvons pas savoir s'ils employaient les neumes sur un texte slavon écrit à part, ou simplement s'ils mettaient les syllabes slavonnes sous les syllabes grecques, se servant ainsi des mêmes neumes et des mêmes livres grecs pour les deux langues. Cette dernière hypothèse est probable; nous retrouvons dans les manuscrits slavons notés les plus anciens, et même dans ceux du XVI[e] siècle, des textes grecs et slavons avec un seul rang de neumes pour les deux langues (voir plus loin p. 216).

Si les deux frères ont employé ce procédé, on ne retrouvera sans doute jamais un livre de chant slavon écrit de leur main; les livres slavons (sans texte grec) doivent être l'œuvre de leurs élèves. Cela n'enlève rien à leur mérite, car écrire à part le texte slavon avec ses neumes est un simple travail de copiste: le travail le plus difficile et le plus important est l'adaptation du texte slave au texte grec syllabe par syllabe. Si l'on ajoute foi aux légendes qui rapportent qu'on chantait déjà en slavon en Moravie, il faut admettre que l'adaptation du texte slavon a été commencée par St-Cyrille et St-Méhode et terminée par leurs élèves en Bulgarie.

Trois hypothèses peuvent être envisagées à ce sujet:

1) St-Cyrille et St-Méthode ont traduit des chants, mais sans les préparer pour la musique et sans les munir de neumes. Dans ce cas leurs traductions auraient disparues et seraient remplacées par d'autres, car tout le cycle liturgique slave conservé en Russie est traduit en vue du chant et muni de neumes du IXe siècle.

2) St-Cyrille et St-Méthode n'ont jamais traduit de chants. Il faudrait alors admettre qu'en Moravie on prêchait en slave et l'on chantait en grec. Or toutes les légendes citent des chants connus, exécutés déjà en slavon.

3) St-Cyrille et St-Méthode ont commencé la traduction des chants sacrés qui fut terminée par leurs élèves en Bulgarie. Cette hypothèse semble la plus vraisemblable. Si les deux frères, grecs de naissance, et de ce fait probablement plus respectueux des traditions byzantines que les Slaves, avaient montré une certaine négligence envers la musique d'église, leurs élèves, pour la plupart slaves d'origine et formés dans leur école, n'auraient ni entrepris l'important travail de traduction de tous les chants religieux, ni appris à ces peuples primitifs une notation compliquée, ni formé de chanteurs slaves qui, au temps de St-Clément, rivalisaient avec les plus célèbres (voir plus loin p. 56).

* * *

Les légendes des Sts-Cyrille et Méthode n'ont pas une grande valeur scientifique par elles-mêmes. Compilations tardives du XIIe au XVIIe siècle, elles acquièrent cette valeur à la suite de recherches qui vérifient leurs indications une par une, avec l'aide d'autres documents. C'est ainsi qu'une légende considérée aujourd'hui comme peu importante, peut être mise en valeur demain. Ce fait s'est déjà produit pour *La Vie de Constantin*, légende du XVe siècle, connue depuis le XVIIe, mise en valeur en 1933 par Fr. Dvornik(1). Et l'importance qu'elle a prise a diminué le prestige d'une autre légende la *Vita cum translatione S. Clementis*, considérée auparavant comme une des plus dignes de foi (2). A notre époque, ce sont les légendes slavonnes de St-Cyrille, du XVe siècle, et celle de St-Méthode, du XIIe siècle, qui ont le plus d'autorité parmi les historiens slaves (1).

(1) Fr. Dvornik, *Les légendes de Constantin et de Méthode, vues de Byzance*, Prague, 1933.

(2) Idem, *Op. cit.*, p. 346.

La légende morave, *Legenda Sanctorum Cyrilli et Methodii*, qui nous donne aussi un renseignement sur le chant d'église, est une compilation latine du XIVe siècle. Cette légende est sans grand intérêt pour les historiens des questions slaves, parce qu'elle n'ajoute rien de nouveau aux indications des autres légendes ; elle est aussi sans importance pour les philologues, puisqu'elle n'est pas écrite en slavon ; son auteur est probablement un latin. Mais lorsqu'il s'agit d'en citer un passage sur l'attitude qu'eurent les Latins devant l'ordre des deux frères d'exécuter la liturgie en slavon, qui mieux qu'un Latin peut faire connaître ce qui l'a le plus frappé dans ce fait ? D'ailleurs la *Vie de Constantin* confirme les paroles de la *Legenda Sanctorum*. (Voir plus loin p. 49—52).

Les légendes de St-Clément, l'une très longue attribuée à Théophylacte, et l'autre assez courte attribuée à Homatian, sont considérées comme dignes de foi.

Comme nous l'avons déjà dit, les indications des légendes doivent être confirmées par l'étude d'autres documents. Jusqu'à présent seules les recherches historiques et philologiques pouvaient donner de la valeur aux indications des légendes. La musicologie qui utilise un élément nouveau, négligé jusqu'à présent, les notations musicales, qui possède des documents avec des notations du IXe siècle, et a recours à des déductions et des hypothèses musicales, peut permettre aussi d'éclairer d'une manière nouvelle ces légendes, et apporter ainsi sa contribution aux études slaves.

* * *

St-Cyrille et St-Méthode sont nés à Salonique, où leur père occupait un important emploi militaire. Leur origine slave n'est

(1) Bien que la *Vie de Constantin* soit une compilation tardive (elle se trouve dans 25 manuscrits, présentant tous de nombreuses variantes, dont les plus anciens sont du XVe siècle), M. Dvornik a réussi à dégager dans cette légende des renseignements qui semblent vraisemblables ou exacts. Le même auteur s'efforce de prouver l'ancienneté de la *Vie de Constantin* par la langue (*Op. cit.* p. 339 et 341), mais ces preuves ne semblent pas décisives, parce qu'on ne dispose d'aucun manuscrit slavon de l'époque du IXe et du Xe siècle. *La Vie de Méthode*, légende du XIIe siècle, est une des plus anciennes. On suppose que son auteur est St-Clément, l'élève le plus célèbre des deux frères.

pas prouvée, mais il ne fait aucun doute qu'ils connaissaient la langue slave à la perfection (1). Tous deux reçurent une éducation brillante pour l'époque. L'aîné, Méthode, se distingua rapidement par son intelligence, et fut pendant une dizaine d'années gouverneur d'une province slave, probablement la Thessalie, dépendance de l'Empire Byzantin. Il se retira plus tard du monde et devint moine dans un monastère du Mont-Olympe.

Le plus jeune, Constantin, qui prit plus tard le nom de Cyrille, et fut le créateur de l'alphabet slave, naquit en 826 ou 827 (2). Ses dons naturels étaient plus remarquables encore que ceux de son frère. Les légendes vantent toutes son intelligence extraordinaire, ses hautes qualités morales, son mépris des honneurs, sa piété, sa vie austère et pure, son goût pour l'étude (il est en effet surnommé « le Philosophe »), ainsi que sa prédilection pour le chant religieux.

Voici ce que dit à ce sujet la légende *l'Assomption de St-Cyrille*: « Ce Constantin encore enfant se distinguait par sa pureté, évitant et fuyant les plaisirs de la vie, il chantait sans cesse des psaumes et des hymnes religieuses » (3).

L'auteur de *l'Hommage à St-Cyrille*, qui est probablement son élève St-Clément, s'exprime en termes analogues: « Depuis sa jeunesse, il se distinguait par une pureté angélique, se gardait et évitait les séductions féminines, passait son temps à chanter des psaumes et des hymnes religieuses et accomplissait les commandements de l'église, en suivant la route qui conduit au ciel » (4).

(1) Dans la *Vie de Methode* (Legenda pannon. ch. V), l'empereur Michel dit aux deux frères: . . . « Etenim vos estis Thessalonicenses, Thessalonicenses vero omnes pure Slovenice loquuntur ». En effet, la langue slave dominait autour de cette ville. Dans Salonique même la population était mixte, grecque et slave. Sur la nationalité de St-Cyrille et de St-Méthode voir: V. Progorelov, *O narodnosti apos. slavian.*, Bratislava, 1927, v. I, p. 183—193; Idem, *Importance de la forme des mots grecs dans la traduc. Cyrillo-Méthodienne*, dans *Atti del Ve Cong. Inter. di studi biz.*, Roma, 1939, p. 534—560; Fr. Dvornik, *Op. cit.*, p. 332—333.

(2) L'année de la naissance de Constantin n'est pas mentionnée par les légendes. Comme d'autres dates de sa vie, elle est calculée d'après l'année de sa mort. Constantin est mort en 869, dans sa quarante deuxième année.

(3) тъже Констандинь измлада чистотою яко аг҃глъ оукланѣесе и бѣгае житеискые сластiи и прѣбывае присно въ псалмѣхъ и пѣнiихъ. *Успенiе ст҃го Кѷла фiлóсофа*, Bil'bassov, *Кириллъ и Меѳодiй* . . . St-Pétersb., 1871, p. 239.

(4) Изъ млада же чистъ бысть яко ангелъ оукланяѧ сѧ и оубѣжаѧ житеискихъ сластеи, прѣбываѧ оубо во псалмѣхъ и пѣнїихъ и въ пооученїи доуховнѣмъ единъ поутъ гонѧ, имже взити на небеса. B. Angelov, *Стара бълг. литература*, (*Похвала на св. Кирила*), t. II, p. 68.

Ce goût pour le chant religieux, que Constantin manifestait dès son plus jeune âge, se développa à Constantinople, où il poursuivit ses études et apprit la musique avec les meilleurs maîtres de son temps. Vers 845, il entra à l'Ecole Supérieure de la capitale (1). Les légendes la *Vie de Constantin* et *l'Assomption de St-Cyrille* parlent de ces études dans les termes suivants: « Et après avoir appris la grammaire en trois mois, il s'attaqua aux autres sciences. Il étudia Homère et la géométrie, ainsi qu'auprès de Léon et de Photios (2), la dialectique et toutes les autres disciplines philosophiques. Il apprit même, outre cela, la rhétorique et l'arithmétique, l'astronomie, la *musique* et les autres arts helléniques » (3).

Ainsi Constantin étudia la musique après 843, année de son entrée à L'Ecole Supérieure de la capitale. A cette époque l'enseignement classique de cette école devait être assez poussé, puisque la Légende témoigne qu'on étudiait ce qu'on appelait les sept arts libéraux (septem artes liberales). Ils étaient divisés en deux groupes: le trivium, comprenant la grammaire, la rhétorique et la dialectique; et le quadrivium: l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. L'empereur Théophile, Jean le Grammairien, Léon le Mathématicien, le logothète Théoctiste et Photios, avaient donné à l'enseignement « les courants modernes » qui annonçaient la renaissance des études classiques et littéraires avant la grande réforme de César Bardas. Celui-ci vers 863 accentua encore ces

(1) Dvornik, *Les légendes*, p. 34 et ss.

(2) *Léon*, remarquable mathématicien, chef de l'Ecole Sup. de Constantinople. *Photios*, professeur à l'Ecole Sup. et Patriarche de Constantinople, un des hommes les plus instruits de son temps. Ses connaissances étaient considérables non seulement dans le domaine de la théologie, mais aussi dans ceux de la grammaire, de la philosophie, des sciences naturelles, du droit et de la médecine. Vasiliev, *Hist. de l'Emp. byz.* t. I. p. 390—392.

(3) и въ три мѣсѧцѧ навыкъ граматикиѭ и (прочиихъ) по прочая сѧ ѭтъ оучения (оучении). Наоучи же сѧ Омироу и геомитрии и оу Льва и оу Фот(и)ѣ диалексицѣ (диачицѣ) и вьсѣмъ философьскыимъ оучениемъ' къ симъ же и риторикии и ариѳмитикии и астрономии и моусикии и вьсѣмъ прочиимъ елиньскыимъ хѫдожьствомъ. *Vie de Constantin*: Dvornik, *Op. cit.*, p. 352; Lavrov, *Кирило та Методiй*..., Kiev, 1928, p. 245; *L'Assomption de St-Cyrille*: Bil'bassov, *Кириллъ и Меѳ.*, St-Pétersbourg, 1871, p. 239—240.

tendances, plus profanes que religieuses, et transforma l'Ecole en une véritable université, logée dans le palais Magnaura (1).

Les indications que nous avons sur l'enseignement musical de l'Ecole Supérieure de Constantinople sont beaucoup plus tardives. Ce sont ceux de Nicolas Mésaritès, écrivain byzantin du XII[e] siècle. Selon cet auteur, il y avait deux enseignements musicaux, l'un pratique, l'autre scientifique. Avec le premier, les enfants et les jeunes gens apprenaient le chant sacré, exigé par le service religieux. — « Dans cette section, écrit-il, on chante une chanson bien rythmée, bien harmonieuse avec la gorge, la bouche, la langue, les lèvres et les dents. Ceux-ci battent la mesure aussi avec la main, ce qui conduit tout de suite le débutant à égaliser les voix et les sons, afin qu'il ne trébuche pas dans le ton et qu'il ne sorte pas du rythme, qu'il ne fausse pas la consonnance et qu'il ne néglige pas l'euphonie » (2)

Le deuxième enseignement musical semble être purement théorique et scientifique. « Le chant sacré des Psaumes est rapporté sur l'étendue des chiffres », dit Mésaritès (3).

« A côté » écrit-il plus loin, « on en voit d'autres qui s'occupent des tons et de différentes sortes de tonalités, parce que cette science a pris aussi son origine dans l'arithmétique, non directement, mais par l'intermédiaire de la géométrie, qui était un très bon intermédiaire pour cette science supérieure qu'est la mathématique. Tu peux maintenant entendre comme ils se disputent entre eux; certains emploient les noms, pour la plupart inhabituels et jamais entendus, de Nete, Hypate et Parhypate, de Mese et Paramese » (4).

L'Enseignement musical du IX[e] siècle peut-il être comparé à celui du XII[e]? Oui, si on s'en rapporte aux indications générales de Mésaritès. Les traités byzantins montrent que l'enseignement musical scientifique n'a pas beaucoup varié non seulement du IX[e] au XII[e] siècle, mais aussi du IX[e] au XVI[e] et même plus tard. Les traités byzantins, dits scientifiques, sont établis sur les *Harmoniques* de Ptolémée (5). Quant à l'enseignement pratique, pouvait-il être différent de celui que décrit Mésaritès? Ne chante-on pas à n'importe quelle époque avec la gorge, la bouche, les lèvres et les dents, en battant la mesure et en s'efforçant à ne pas chanter faux et sans rythme? Comme futur prêtre (1), Constantin devait connaître l'étude pratique de la musique religieuse, et comme élève de l'Ecole Supérieure de Constantinople, il connut aussi l'enseignement théorique, la science musicale de l'époque, telle que la comprenaient les mathématiciens et les philosophes de l'Hellade, transposée probablement sur le terrain de la philosophie et du dogmatisme chrétiens, dont les anciens traités byzantins nous donnent une idée. Ainsi, Constantin reçut un enseignement complet pour son temps.

(1) Dvornik, *Les légendes* p. 28—45; A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire Byz.*, t. I, p. 389 et 392.

(2) Aug. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, II Teil, ch. IX, p. 20—21.

(3) Ὅσον τε περὶ τὴν ἱερὰν ψαλμῳδίαν καὶ ὅσον περὶ ἀριθμῶν ἐκτάσεις καὶ προκοπὴν τὴν ἐπ'ἄπειρον κτλ. Idem, *Op. cit.*, ch.,7 p. 17.

(4) Idem, *Op. cit.*, ch. 42, p. 93—94.

(5) Voir les traités byzantins de la Bibliothèque Nat. de Paris, Fonds Grec, N[os] 2338, 2339, 2536 (Pachymère); N[os] 2430, 2455, 2456 2457, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, (Bryenne); N[os] 2340, 2341 (Pachymère et Bryenne) etc. La plus grande partie de ces traités est du XVI[e] siècle.

Ses études terminées, Constantin devint successivement bibliothécaire de la bibliothèque de l'église Ste-Sophie, puis moine dans un monastère et enfin professeur de philosophie à l'Ecole Supérieure de Constantinople. Il fut chargé d'une première mission de propagande parmi les Sarrazins et ensuite d'une deuxième, parmi les Khazars (2). D'après certaines légendes Constantin accomplit ces missions avec son frère Méthode qui ne devait plus se séparer de lui (3).

En route pour le pays, Constantin découvrit les reliques du pape

(1) Selon la *Vie de Constantin*, ce dernier fut sacré prêtre, (ou seulement diacre ou sous-diacre comme le croit Dvornik) à l'âge de 23 ou 24 ans. Dvornik, *Op. cit.*, p. 66.

(2) On croit qu'il s'est rendu la première fois dans la ville de Mélitène sur la rive gauche du Tigre, dans la Susiane. La deuxième mission l'amena chez les Khazars, peuple touranien qui habitait la région entre la mer Noire et la mer Caspienne. Là, il prêcha contre les Juifs et les Musulmans. Dvornik suppose que ces deux missions étaient plutôt des ambassades, ayant un caractère politique. Idem, *Op. cit.*, p. 85—176.

(3) Certains slavistes comme Bil'bassov (*Кириллъ и Меѳ.*, p. 178—179) supposent que Méthode a été pendant ce temps en Bulgarie. En effet, quelques légendes mentionnent qu'il a visité ce pays. Ainsi la *Vie de St-Clément* de Théophylacte dit que Méthode s'intéressait au roi Boris I[er] de Bulgarie, « dont déjà auparavant il avait fait son fils (spirituel)« Βορίσην . . . καὶ τοῦτον ὁ μέγας Μεθόδιος καὶ πάλαι μὲν τέκνον ἐποιήσατο. (*Legenda bulg.* ch. 4). Des témoignages plus tardifs rapportent que, pour convaincre le roi Boris de se convertir, un moine artiste-peintre, Méthode, dessina pour lui un tableau du Jugement dernier. Les supplices des païens effrayèrent tant le roi qu'il demanda à Méthode de le baptiser. Mais les slavistes se refusent en général à identifier cet artiste-peintre avec St-Méthode.

martyr Clément Ier (1). Voici ce que dit à ce propos la légende appelée « italienne »: « Un certain jour, le 30 décembre, par une mer douce, celui qu'on appelait le Philosophe, l'évêque, le vénérable chœur et quelques gens du peuple, s'embarquèrent dans un bateau et partirent sous la protection du Christ. Naviguant ainsi avec dévotion et espoir, chantant des psaumes et récitant des prières, ils approchèrent de l'île où ils pensaient trouver le corps du saint martyr » (2). Ils trouvèrent en effet les reliques et le lendemain, en les portant et en chantant des « hymnes magnifiques », firent le tour de la ville. La même cérémonie devait se renouveler plus tard à Rome.

A la fin de 863, les deux frères furent envoyés en Moravie et en Pannonie pour répandre le christianisme parmi la population slave. Ce fut leur mission la plus importante, mission qui exigeait une longue préparation, notamment l'invention d'un alphabet et la traduction des livres saints en langue slave. Selon le témoignage du moine Chrabr, Constantin inventa l'alphabet slave en 855 (3) et les deux frères, avant d'aller en Moravie, passèrent quelques années à traduire les livres. La légende de St-Méthode rapporte que les deux apôtres slaves avaient traduit ensemble le Psautier, l'Evangile, l'Apostolos et les Services religieux choisis; la chronique de Nestor ajoute l'Octoèchos (4). Parmi ces cinq livres traduits par Constantin et Méthode, quatre comportaient, dans les originaux byzantins, les notations musicales de l'époque; notamment l'Evangile et l'Apostolos portaient la notation ekphonétique et les chants du Psautier et de l'Octoèchos, les notations paléobyzantine et kontakarienne (5).

Lorsque le christianisme fut assez répandu, les chanteurs d'église apparurent, et les légendes nous apprennent que les apôtres décidè-

(1) Clément Ier, pape de 91 à 100. Il fut exilé à Cherson par l'empereur Trajan et jeté à la mer en 102. Pour ses reliques voir Dvornik, *Op. cit.*, p. 109—197.

(2) « Quadam autem die, quae in III Calendarum Januariarum inscribitur, tranquillo mari navem ingressi, Christo duce iter arripiunt, praedictus videlicet Philosophus cum Episcopo ac venerabili Clero, nec non cum nonnullis de populo. Navigantes igitur cum ingenti devotione ac fiducia psallentes et orantes perveнerunt ad insulam, in qua videlicet aestimabant sancti corpus Martyris esse ». *Vita cum Translatione S. Clementis*, *Acta Sanctorum*, Martii, t. II, ch. 3, p. 20.

(3) Voir plus haut p. 37.

(4) Voir plus haut p. 38.

(5) Les Epitres des Apôtres et le Prophetologium étaient également notés, mais nous ne connaissons pas de manuscrits slavons de ce genre.

rent que les chants se feraient dorénavant en slave. La légende morave des Sts-Cyrille et Méthode dit à ce sujet:

« Quand ces hommes de Dieu, pleins d'un zèle religieux eurent complètement instruit le roi et le peuple dans la sainte foi, en leur expliquant avec une attention minutieuse l'Ancien et le Nouveau Testament, en leur prodiguant des conseils, ils traduisirent plusieurs ouvrages du grec et du latin, et prescrivirent que les heures du canon et la liturgie *devraient se chanter* en public, dans l'église de Dieu, en langue slave » (1).

C'était là une audacieuse innovation, et c'est pourquoi le clergé allemand, qui commençait à perdre son influence dans ce pays et jalousait le succès des deux frères, intervint à Rome pour dénoncer au Pape l'infraction aux commandements de l'Eglise que constituait, prétendait-il, l'initiative de Constantin et de Méthode. A Rome, la question parut grave; le Pape Nicolas Ier s'étonna que ces deux serviteurs de Dieu eussent eu l'audace « *de chanter les heures du canon en slave* » et jugea nécessaire de prendre des sanctions contre eux. Il les invita à venir s'expliquer devant un tribunal ecclésiastique (2). Les deux apôtres slaves se mirent en route, portant avec eux les reliques du pape Clément Ier, pour en faire don à l'Eglise romaine. Chemin faisant, ils s'arrêtèrent chez le prince Kotzel et répandirent dans ses Etats les livres saints et la parole de Dieu en slave. Sur ces entrefaites, le pape Nicolas mourut (le 13 novembre 867), et les deux frères se trouvèrent à Rome en face de son successeur, Adrien II. Celui-ci, apprenant que Constantin et Méthode apportaient les précieuses reliques, vint à leur rencontre « avec le chœur et le peuple ». Mais ces honneurs ne s'adressaient qu'aux porteurs des reliques. Les deux frères n'en durent pas moins se présenter devant le tribunal. La même légende poursuit ainsi le récit de ce procès des chants d'église en langue slave, procès qui est en réalité celui du slavisme:

« Le Pape et les autres dignitaires de l'Eglise accusaient St-Cyrille de ne pas avoir respecté les règlements des Sts-Pères, en

(1) « Cumque viri Dei ipsum Regem cum populo suo religiosa sollicitudine ad fidei lumen omnino provocassent, illis deinde vetus et novum testamentum vigilanti cura exponentes, et informantes eos, plura de Graeco et Latino transferentes, in Sclavonica lingua canonicas horas et missas in ecclesia Dei publice statuerunt decantare » *Legenda sanctorum Cyrilli et Methodii*, ch. 5. (*Acta Sanctorum*, Martii, t. II, p. 22).

(2) *Leg. sanct.*, ch. 6; *Légende italienne*, ch. 8.

prescrivant de chanter les heures du canon en slave. Mais celui-ci répondit humblement : «Ecoutez, Frères et Maîtres, les paroles de l'Apôtre : — N'osez pas défendre qu'on parle en différentes langues ! Et moi, en établissant cela, j'ai suivi l'enseignement des apôtres, auquel vous vous opposez ». Ils répliquèrent : « Bien que l'Apôtre permette *que l'on parle* en différentes langues, il ne veut pourtant pas dire que le service divin *doit se chanter* précisément en cette langue que tu as prescrite ». La discussion qui était engagée à ce sujet s'échauffant de plus en plus, le bienheureux Cyrille cita la phrase de David : « Que chaque souffle loue Dieu ! » — « Et si chaque souffle doit louer Dieu, pourquoi me défendez-vous d'établir le chant des heures divines en langue slave ? Si je pouvais aider ce peuple avec les langues latine ou grecque comme les autres nations, je n'aurais pas établi ce que vous désapprouvez tant ; mais comme je l'ai trouvé complètement ignorant et incapable de suivre ainsi le chemin de Dieu, alors, par la grâce divine du St-Esprit, j'ai senti, en effet, que c'était l'unique moyen de ramener à Dieu un peuple innombrable. Pour cette raison, Pères et Maîtres, réfléchissez avec la plus grande attention à la question de savoir si l'on doit modifier mes prescriptions. Les auditeurs, frappés par l'obstination et la foi de ce grand homme, décidèrent, après de longues délibérations que, dans les régions qu'il avait conquises à Dieu, les heures du canon et le service divin devraient désormais s'accomplir selon l'ordre qu'il avait établi et en langue slave » (1).

(1) Apostolicus vero et reliqui rectores ecclesiae corripiebant S. Cyrillum, cur ausus fuerit canonicas horas in Sclavonica lingua statuere, et in hoc sanctorum Patrum statuta immutare. At ille humiliter respondens dixit: attendite, Fratres et Domini, sermonem Apostoli: loqui variis linguis nolite prohibere; — secutus ego apostolicam doctrinam; quum impugnatis, institui. At illi dixerunt: quamvis Apostolus variis linguis loqui persuaserit, non tamen per hoc in ipsa, quam statuisti, lingua divina solemnia voluit canere. Cum autem pro hujusmodi institutione plus et plus inter eos cresceret altercatio, b. Cyrillus dictum Davidicum attulit in medium dicens : scriptum est enim : omnis spiritus laudet Dominum. Et si omnis spiritus laudando magnificat Dominum, cur me prohibetis, sacra horarum solemnia slavonice modulari? Siquidem si quivissem illi populo aliter aliquomodo, ut ceteris nationibus, subvenire in lingua graeca vel latina omnino quae reprehenditis non sanxissem. Sed quia idiotas viarum Dei totaliter reperiens eos et ignaros, solum hoc ingenium almiflua S. Spiritus gratia cordi meo inspirante comperi, per quod etiam Deo innumerosum populum acquisivi. Quapropter Patres et Domini cogitate consultius, si hanc institutionis meae normam expediat immutare. At illi haec audientes et admirantes tanti viri industriam et fidem,

Selon cette légende, le chant en langue slave n'avait été institué que vers 867, l'année de la mort du pape Nicolas I[er] et du voyage des deux frères à Rome, c'est-à-dire un peu plus de trois ans après leur arrivée en Moravie (fin 863 — début 867). Ainsi Rome toléra pendant trois ans que la propagande religieuse fut faite en langue slave, mais elle s'indigna et intenta un procès lorsqu'elle apprit que les deux frères avaient eu l'audace de *chanter* la liturgie en slave. Pourquoi Constantin et Méthode avaient-ils attendu si longtemps pour chanter dans cette langue ? Il leur était sans doute impossible de le faire plus tôt. Ils devaient fonder des écoles, comme le fera plus tard en Bulgarie leur élève St-Clément, et apprendre d'abord aux plus capables à lire et à écrire. En même temps ils devaient mettre au point la traduction des livres de chant, travail minutieux, qui exigeait une parfaite connaissance de la musique, du rythme et de la notation. Il fallait adapter au nouveau texte les mélodies du Psautier et de l'Octoèchos, composées pour un texte grec. Ils étaient en outre obligés de former des chanteurs en Moravie, de leur apprendre une notation compliquée, l'exécution des chants, l'ordre des offices. Ce travail devait être long, difficile, car ce peuple ignorant et primitif n'avait certainement aucune connaissance de la musique notée et n'avait jamais entendu de chant byzantin.

studiosa deliberatione praehabita, statuerunt supradicto sermone in illis partibus, quas b. Cyrillus Deo acquisierat, et sicut statuerat, canonicas horas cum missarum solemniis ita debere deinceps celebrari ». *Legenda Sanctorum Cyrilli et Methodii*, ch. 7, *Op. cit.*, p. 23. Il faut mentionner à ce propos un fait curieux. Fidèles peut-être à cette ancienne tradition du temps des Sts-Cyrille et Méthode, les moines bulgares du Mont-Athos, au XVIII[e] siècle, continuaient à chanter le canon en slave alors que les Grecs avaient abandonné cette pratique au XII[e] siècle, remplaçant le chant, en grec, du canon par la lecture. Basile Grigorovič Barskij, qui visita les monastères du Mont-Athos de 1723 à 1735, dit à ce sujet : « Ils (les moines bulgares du monastère Zographe) se lèvent au milieu de la nuit pour les matines, commençant sans se presser avec la lecture de la première kathisma et avec le sixième chant du canon : « Le canon ils le chantent et ne le lisent pas », (« канонъ поютъ, а не чтутъ ») Grigorovič-Barskij, *Путешествіе по свят. мѣст.*, I[e] partie, St-Pétersb. 1819, p. 140—141. L'Archevêque russe Filaret, commentant cette pratique des moines bulgares du Mont-Athos, de chanter le canon et non de le lire, mentionne que dans le manuscrit slavon du XIII[e] siècle, N[o] 164 de la Bibl. du St-Synode de Moscou, les tropaires du canon sont notés, ce qui prouve qu'ils étaient chantés. Filaret, *Историческій обзоръ пѣснопѣвцевъ и пѣснопѣнія греческой церкви*, St-Pétersb., 1864, p. 433—435. Pour ce manuscrit voir Findeizen, *Очерки по истории музыки*, Moscou-Léningr. 1928, p. VII, & 109 et p. 92.

La légende slavonne la *Vie de Constantin* indique également que la discussion de Constantin avec les prêtres latins eut lieu 40 mois, c'est-à-dire trois ans et quatre mois après l'arrivée des deux frères en Moravie. Sur ce point les deux légendes concordent.

La *Vie de Constantin* ne dit pas comme la *Legenda Sanctorum* que l'objet de cette discussion de Constantin avec les prêtres latins fut « le chant en langue slavonne », mais « l'emploi de la langue slavonne ».

Il est évident que l'emploi de la langue slave à la maison, à l'école, dans la rue, ne pouvait servir de prétexte suffisant aux prêtres latins pour faire un procès aux deux frères. Les Moraves étaient slaves et il était naturel qu'ils parlassent et même lussent dans leur langue. C'est lorsque la langue slave fut employée à l'Eglise que les prêtres latins trouvèrent cette pratique contraire aux réglements ecclésiastiques. Il s'agit donc du service religieux et non de l'emploi général de la langue slave. Et que représente le service religieux ? Même aujourd'hui, les trois quarts de la liturgie orthodoxe sont chantés. Ainsi, lorsqu'on parle de l'emploi de la langue slavonne à l'église, il ne s'agit certainement pas de cette infime partie du service religieux pour laquelle la langue parlée était employée (peut-être seulement pour le sermon du prédicateur), mais de la liturgie toute entière qui consistait en une suite presque ininterrompue de chants.

Dans la *Vie de Constantin*, St-Cyrille proclame aussi qu'il désirait non seulement lire, mais chanter en slavon. Il le fait dans les termes suivants : « Celui qui parle une langue (étrangère) prie pour qu'elle soit expliquée. Car si je prie dans(cette) langue, mon esprit est en prière, mais mon intelligence reste stérile. Que (faire) donc ? Je prierai par l'esprit et je prierai aussi avec l'intelligence. *Je chanterai par l'esprit, mais je chanterai aussi avec l'intelligence* » (1).

A Rome, non seulement les deux frères obtinrent la permission de prêcher et de chanter en slave, mais ils reçurent en outre les honneurs officiels. Le Pape plaça l'Evangile qu'ils avaient traduit en slavon

(1) Тѣмь же и глаголѩи языкомь (да молитъсѧ), да съкажетъ (съказоуетъ, съкажѫтъ) ти. Аще бо молитвѫ дѣѭ, (дѣя, творѭ) языкомь, (то) доухъ мои молитъсѧ, а оумъ мои бес плода есть. Чьто оубо естъ: помолѭсѧ доухомь, помолѭсѧ и оумомь, поѭ доухомь, поѭ же и оумомь. *Vie de Constantin*, ch. XVII, trad. Dvornik *Op. cit.*, p. 377, Lavrov, *Кирило та Методій*..., p. 290.

sur l'autel de l'Eglise Ste-Marie, (actuellement Sta Maria-Maggiore) et les offices en langue slave furent célébrés dans plusieurs églises à Rome :

Le Pape prit les livres slavons, les consacra et les disposa dans l'Eglise de la Sainte-Vierge qu'on appelle Phatne. « Et l'on chanta sur eux la sainte liturgie en langue slavonne dans l'Eglise de l'Apôtre Pierre ; le lendemain, ils chantèrent dans l'Eglise de Ste-Pétronille et le surlendemain dans l'Eglise de St-André, puis dans l'Eglise du grand docteur catholique, l'Apôtre Paul. Ils (y) chantèrent toute la nuit, glorifiant (Dieu) en slavon. Et le lendemain, ils (chantèrent) de nouveau la liturgie sur le Saint-Sépulcre » (1).

Cependant, la liturgie slavonne continua d'avoir beaucoup d'adversaires parmi le haut clergé romain. Les premiers signes de l'opposition violente qui détruira l'œuvre de Constantin et de Méthode apparurent alors.

Mais les voyages, les discussions, le surmenage intellectuel et physique avaient miné la santé de Constantin, qui tomba malade. « Endurant la maladie, dit la légende, pendant de longs jours, il eut une fois une vision divine, et il se mit à chanter ce qui suit : « Ceux qui m'ont dit : nous allons entrer dans la maison du Seigneur, mon esprit s'était réjoui et mon cœur avait exulté » » (Psal. 121. 1) (2). C'est alors qu'il se fit moine, en prenant le nom de Cyrille, et après une dernière recommandation à son frère de ne pas abandonner l'œuvre commune, il mourut, le 14 Fevrier 869, à 42 ans. Il fut enterré avec de grandes cérémonies, en présence du Pape, dans l'Eglise St-Clément à Rome.

Resté seul, Méthode décida de retourner en Moravie. Avant de se mettre en route, il fut sacré évêque. La population morave le reçut « avec une joie mêlée de chagrin ». Mais ici de nouvelles épreuves attendaient Méthode. Le pays avait été bouleversé par la

(1) ... Тогда (абие) пѣшѧ литоургиѭ въ цръкъви свѧтаго Апостола Петра словѣньскыимь языкомь, и въ дроугыи дьнь пѣшѧ въ цръкъви свѧтыя Петронилы, и въ третии дьнь пѣшѧ въ цръкъви свѧтаго Андрея, и отътѫдоу пакы оу великаго оучителя язычьскаго (въселеньскаго) Павла апостола (въ) цръкъви вьсѭ нощь пѣшѧ, славословѧще словѣньскы, и на оутрѣи пакы литоургиѭ надъ свѧтыимъ гробомъ его. *Vie de Constantin*, ch. XVII, trad. Dvornik, *Op. cit.*, p. 378; Lavrov, *Op. cit.* p. 291.

(2) начеть пѣти сице: о рѣкшїихъ мнѣ вь домь господьнь вьнидемь, възвесели се доухъ мои и срьдце възрадова се. *Vie de Constantin*, ch. XVIII, Dvorink, *Op. cit.* p. 379.

guerre avec les Allemands, un changement de régime survint; le prince Rostislav, qui protégeait les deux frères, fut emprisonné et remplacé par son neveu Svjatopolk qui, gagné par la propagande du clergé latin, était devenu hostile à Méthode. Sans se décourager, ce dernier continua d'évangéliser les pays morave et pannonien. La lutte avec le clergé latin s'accentua, et il fut invité à paraître devant un tribunal ecclésiastique, présidé par Svjatopolk, où il défendit de nouveau sa doctrine. Ainsi, pendant seize ans, Méthode lutta avec ses ennemis, voyagea à travers le pays, prêcha, discuta, perfectionna l'œuvre commencée avec son frère, tout en instruisant ses nombreux élèves. Il acheva la traduction de l'Evangile, traduisit encore le Nomocanon et le Paterik. Exténué de travail il mourut le 6 avril 885.

Mais c'est en vain que les deux frères avaient travaillé en Moravie avec un zèle et une ferveur dignes des premiers apôtres. La nouvelle politique, due à l'avènement d'un autre prince, l'hostilité de Rome, le manque d'appui véritable de la part de Byzance, l'animosité du clergé latin qui mit à profit le changement de régime, avaient miné cette œuvre de leur vivant et la vouèrent à l'échec après leur mort. Les deux frères disparus, le clergé allemand s'installa de nouveau en maître dans le pays, et les élèves des Sts-Cyrille et Méthode, d'abord emprisonnés, furent définitivement expulsés de Moravie. Les légendes rapportent que la plupart d'entre eux se dirigèrent vers la Bulgarie, dont le souverain Boris I[er] « désirait ardemment la présence de tels hommes ». Leur voyage vers ce pays ne se passa pas sans incidents. En route, ils furent malmenés par « un peuple barbare alamane »(1). Mais dans la prison où ils avaient été jetés, « ils commencèrent à chanter de toute leur âme en langue slave : *Gospodi Vsesvjatago Tvoego Ducha*, et Dieu exauça leur prière : un tremblement de terre survint, les murs de leur cachot tombèrent, leurs lourdes chaînes se brisèrent et les apôtres recouvrèrent leur liberté » (2).

Ils furent recueillis et comblés d'honneurs par le roi Boris qui leur témoigna le plus grand respect et ordonna à tous ses sujets de les écouter, de les aider et de leur obéir. Et ainsi, avec la bienveillante

(1) ἔφθασε μὲ τοὺς συνοδίτας του εἰς τὴν γῆν τῶν 'Αλαμανῶν, γένος Βάρβαρον καὶ ὑπερήφανον, *Vie de St-Naum*, ch. 4, (Bil'bassov, *Op. cit.*, p. 309). On désignait souvent sous ce nom les Allemands.

(2) *Op. cit.*, ch. 4 et 5.

protection du roi, et plus tard avec celle de son fils, le roi Siméon, les élèves des Sts-Cyrille et Méthode commencèrent en Bulgarie leur œuvre apostolique, apprenant au peuple bulgare à lire, à écrire et à chanter la gloire de Dieu dans la langue des deux apôtres, ce qui paraît d'autant plus naturel que cette langue était précisément celle que parlaient alors les Bulgares. Presque tous les slavistes sont aujourd'hui d'accord pour voir dans la langue de Cyrille et Méthode celle des Slaves des environs de Salonique, ville natale des deux apôtres.

Le vieux slavon, ou vieux bulgare, est aussi la langue d'une quarantaine de manuscrits notés, dont une vingtaine sont du XI[e] et du XII[e] siècles et qui se trouvent dans les bibliothèques russes. Ils furent apportés en Russie à la fin du X[e] siècle, non de Moravie, où l'œuvre des Sts-Cyrille et Méthode avait échoué au IX[e] siècle, mais de la Bulgarie qui devint un second et unique foyer de culture slave à cette époque. Là, l'œuvre des deux apôtres slaves fut développée, amplifiée et achevée par le plus célèbre de leurs élèves, St-Clément.

St-Clément naquit en Macédoine vers 840—845. Une grande partie des slavistes sont convaincus de son origine bulgare. Il suivit l'enseignement des deux apôtres en Moravie, et revint dans son pays natal avec ses condisciples lors de leur expulsion. Boris I[er] le nomma gouverneur d'un territoire qui représentait environ le tiers du royaume bulgare de cette époque et qui comprenait notamment la région de la Kutmičevica en Macédoine (1). Il y resta jusqu'à sa mort. Le roi Siméon, fils et successeur de Boris, l'éleva à la dignité d'évêque. Ainsi St-Clément devint le premier évêque bulgare.

La personnalité de St-Clément se détache au premier plan parmi celles des travailleurs littéraires et des fervents apôtres du « siècle d'or » de Siméon (2). Sa vie et son œuvre sont connues par deux biographies,

(1) Zlatarski, *История на Българ.*, t. I, II[e] partie, p. 226—228.

(2) Siméon I[er], qui monta sur le trône en 893, fut aussi remarquable par son génie militaire que par son œuvre civilisatrice en temps de paix. Ayant reçu à Constantinople une éducation brillante, actif, intelligent et supérieurement doué, il mena des guerres heureuses, et élargit les frontières aux dépens de l'Empire Byzantin, qui se vit forcé de demander une paix humiliante. Mais Byzance gardait malgré tout son prestige et Siméon rêvait d'élever son peuple au niveau de la culture byzantine. A cette fin, il construisit de nouvelles églises, fonda des monastères, facilita l'apostolat des élèves des Sts-Cyrille et Méthode, protégea les représentants de la jeune littérature bulgare: St-Clément, Constan-

l'une assez complète attribuée à Théophylacte (1), et l'autre plus sommaire à Homatian (2). Ecrites en grec par des Grecs, ces biographies presque légendaires expriment une grande admiration pour le saint bulgare.

D'après elles, St-Clément apparaît comme le fervent apôtre d'une nouvelle église, plein de foi dans sa mission, entreprenant, énergique, mais doux, humain et paternel envers le peuple ignorant auquel il apporte la lumière. Son idéal fut « d'adoucir la dureté des coeurs, de faire disparaître la sauvagerie, d'élever les pensées humaines au niveau de celles d'hommes instruits, pénétrés du respect de leur dignité » (3). Il aimait la beauté et fit tout pour en éveiller le culte dans l'âme de ce peuple. Pour cela il décorait les églises, afin d'attirer la foule par la beauté de l'édifice (4). Il voulait aussi adoucir les moeurs avec la musique et, à cet effet, il traduisit des livres de chant, composa de nouvelles hymnes, et forma des choeurs pour leur exécution.

« Il enseigna au clergé, dit Théophylacte, l'ordre des offices et tout ce qui est nécessaire pour le chant des hymnes et pour les prières, de sorte qu'à la fin les chanteurs de son diocèse non seulement n'étaient pas inférieurs aux autres, célèbres dans ce genre, mais que, bien plus, ils se distinguaient par les qualités les plus honorables » (5).

---

tin l'Evêque, Grégoire le Moine, Ioan l'Exarque. Il se mit lui-même à écrire et à traduire et son exemple trouva des imitateurs non seulement à la cour, mais dans les plus humbles cellules de monastères. Dans ce magnifique concours de bonnes volontés, les petits comme les grands s'appliquèrent à s'instruire et à instruire les autres, à écrire, à traduire ou à copier les œuvres grecques, ainsi que les premiers essais littéraires des écrivains bulgares. Grâce à cet effort soutenu du souverain, de l'élite intellectuelle et de toute la nation, l'époque du roi Siméon est connue dans l'histoire sous le nom de siècle d'or de la littérature bulgare.

(1) Théophylacte, écrivain grec, archévêque d'Ochrid et chef de l'Eglise bulgare probablement de 1078 à 1107. Zlatarski, *Отчетъ на бълг. археологически Институтъ*, Sofia, 1922, p. 22; Snêgarov, *История на Охр. Архиеп.*, Sofia, 1924, t. I, p. 198—204.

(2) Homatian, archevêque d'Ochrid, probablement de 1216 à 1234. Snêgarov, *Op. cit.*, p. 207—210.

(3) Théophylacte, *Vie de St-Clément*, ch. 23, Migne, *Patrol. graec.*, t. 126, col. 1194—1240.

(4) Idem, *Op. cit.*, ch. 23.

(5) Idem, *Op. cit.*, ch. 21: ἐδίδασκε ... τῷ κλήρῳ τὰ περὶ τὴν ἐκκλησιαστικὴν εὐκοσμίαν καὶ ὅσα τῶν ψαλμῳδιῶν τε καὶ εὐχῶν ὑφηγούμενος, ὥστε τελέσαι τοὺς τῆς ἐπισκοπῆς αὐτοῦ κληρικοὺς ἐν μηδενὶ μηδενὸς τῶν περιβοήτων ἀποφερομένους τὰ δεύτερα, μᾶλλον μὲν οὖν κατὰ πάντων ἐπὶ πᾶσι τοῖς ἐπαινετοῖς στεφομένους.

Les chanteurs « célèbres dans ce genre » ne pouvaient être que les chanteurs byzantins, avec lesquels les premiers chanteurs bulgares rivalisaient déjà. Pour arriver à ce résultat, St-Clément devait créer une école de musique, annexe de la grande école qu'il avait fondée et où l'on enseignait le chant, comme dans les écoles ecclésiastiques de Constantinople. Là, les futurs chanteurs apprenaient l'ordre des offices, la notation, tout le système musical byzantin. Pour préparer en peu de temps de si bons chanteurs, l'enseignement musical de St-Clément devait être aussi sérieux et complet que son enseignement des lettres.

St-Clément ne fut pas un traducteur comme ses maîtres Sts-Cyrille et Méthode. Il écrivit beaucoup, mais traduisit peu. Le seul livre dont les légendes lui attribuent la traduction est un livre de chant : « Pressentant sa mort, il fit à l'Eglise bulgare un dernier don ; il ajouta au Triodion ce qui lui manquait : les chants exécutés du dimanche après Pâques à la Pentecôte » (1).

St-Clément fut un écrivain d'une réelle valeur pour son temps. Tout en imitant les Byzantins, il essaya de produire des œuvres personnelles. Ce sont des sermons, des prières et des hommages aux Saints, ouvrages dont une quinzaine subsiste encore. On lui attribue également la *Vie de St-Méthode.*

Théophylacte le présente comme l'auteur de nombreuses hymnes : Quelques-unes de ces œuvres « sont écrites en honneur de plusieurs Saints, d'autres à la louange de l'Immaculée Mère de Dieu, en forme de prières et d'hymnes de reconnaissance » (2).

A la fin de la même biographie légendaire l'auteur s'écrie : « Grâce à toi, tout le peuple bulgare connut Dieu ; tu as enrichi les églises avec des hymnes et des psaumes, tu as célébré les fêtes par des sermons (lectures) et grâce à toi les moines sont conduits par les vies des Saints vers la vie ascétique » (3).

---

(1) Théophylacte, *Op. cit.*, ch. 26: προεγνωκὼς δὲ τὸν θάνατον ἐξιτήριον δῶρον ταῖς Βουλγάρων ἐκκλησίαις χαρίζεται καὶ τό λεῖπον τῷ τριῳδίῳ προστίθησι, τὸ γὰρ ἀπὸ τῆς καινῆς κυριακῆς ἄχρι τῆς πεντηκοστῆς ψαλλόμενον τότε δὴ συνετέλεσε. Le livre traduit par St-Clément s'appelle en grec πεντηκοστάριον.

(2) Théophylacte, *Op. cit.*, ch. 22. τοῦτο μὲν εἰς πολλοὺς τῶν ἁγίων συντεθειμένα, τοῦτο δ'εἰς τὴν πανάμωμον τοῦ Θεοῦ Μητέρα ἱκετηρίοις εὐχαριστηρίοις.

(3) Idem, *Op. cit.*, ch. 29: Διὰ σοῦ γὰρ πᾶσα τῆς Βουλγαρίας χώρα Θεὸν

Alors que St-Cyrille se contentait de traduire les livres de chant, adaptant la mélodie au texte slave, St-Clément composa, semble-t-il, de nouvelles hymnes. Etaient-ce des chants idiomèles ou prosomoia, c'est-à-dire des chants originaux ou des imitations ? Au IXe siècle, les poètes-mélodes existaient encore. Mais il est probable que les œuvres poétiques et musicales de St-Clément étaient des imitations de modèles byzantins. « L'école macédonienne, formée par St-Clément, dit Dvornik, ne peut guère revendiquer d'œuvres vraiment originales. Ces œuvres, quand elles ne sont pas des traductions pures et simples, sont des imitations serviles des modèles byzantins ; sauf peut-être la *Vie de St-Méthode*, composée vraisemblablement par St-Clément lui-même, . . . la *Vie de St-Naum* et la petite Apologie des Lettres du moine Chrabr » (1).

La légende d'Ochrid, attribuée à Homatian, parle de l'activité de St-Clément en ces termes : « Il découvrit aussi d'autres caractères plus simples que ceux de St-Cyrille, avec lesquels il transcrivit toutes les écritures, les panégyriques, les vies des Saints et des Martyrs *et les chants sacrés* ; il apprit ces caractères aux enfants doués, dont les plus capables furent consacrés prêtres par lui » (2).

Ce passage est souvent commenté dans les ouvrages sur l'écriture slavonne parce qu'il contient de précieuses indications : St-Cyrille serait l'inventeur du premier alphabet slave (qu'on croit être l'alphabet glagolitique) et St-Clément celui « des caractères plus simples », c'est-à-dire du deuxième alphabet (l'alphabet cyrillique) (3). Si cette hypothèse est exacte, St-Clément apparaît comme un réformateur qui aurait simplifié les signes trop compliqués de son maître.

ἐπέγνωσαν, τὰς ἐκκλησίας αὐτὸς τοῖς ὕμνοις καὶ ταῖς ψαλμῳδίαις ἐπύκνωσας τὰς ἑορτὰς τοῖς ἀναγνώσμασι κατεφαίδρυνας, μονασταὶ διὰ σοῦ Βίοις πατέρων ὁδηγοῦνται πρὸς ἄσκησιν.

(1) Fr. Dvornik, *Les Slaves, Byzance et Rome au IXe siècle*, Paris, 1926, p. 317—318.

(2) *Legenda Ochridica*, (*La Vie de St-Clément*), ch. 14: « Ἐσοφίσατο δὲ καὶ χαρακτῆρας ἑτέρους γραμμάτων πρὸς τὸ σαφέστερον ἢ οὓς ἐξεῦρεν ὁ σοφὸς Κύριλλος· καὶ δι' αὐτῶν τὴν θεόπνευστον πᾶσαν γραφὴν καὶ τοὺς πανηγυρικοὺς τῶν λόγων καὶ μαρτύρων καὶ ὁσίων Βίους ἁγίων, καὶ ἱερὰ ᾄσματα γραφῇ παραδέδωκεν, ἃ καὶ ἐπιμελῶς τοὺς εὐφυεστέρους τῶν παίδων ἐδίδαξεν, ἐξ αὐτῶν δὲ τοὺς ἀξίους καὶ πρὸς ἱερατικοὺς βαθμοὺς ἀνεβίβασε. P. J. Šafarik, *Pomátky hlag. pisemn.*, Praze, 1853, p. LIX.

(3) L'alphabet glagolitique a été très répandu au XIIe siècle. Il disparaît définitivement au XVIe siècle. Nous n'avons pas trouvé des manuscrits glagolitiques notés.

Ce passage confirme les indications de Théophylacte d'après lesquelles St-Clément avait traduit en slavon des chants sacrés. Nous avons déjà parlé de la manière dont on traduit une mélodie en langue étrangère (voir p. 40).

La légende des *Martyrs de Tivériopolis* (1) de Théophylacte confirme cette activité de St-Clément, en donnant un renseignement précieux sur le développement de son œuvre musicale.

Pour conserver les reliques des cinq martyrs du IVe siècle, transportées d'Asie Mineure en Macédoine, une église a été construite à Brêgalnica au temps de Boris Ier. « Il a été nommé pour cette église », dit la légende, « un clergé, qui avait été formé pour célébrer *en bulgare* les offices, de manière à administrer cette église et à exécuter à chaque office les chants sacrés (les hymnes religieuses) » (2).

D'après le professeur Zlatarski, cet événement s'est produit pendant la dernière année du règne du roi Boris Ier ; le chœur était composé d'élèves de St-Clément, préparés par lui entre 886 et 889, c'est-à-dire entre l'arrivée de St-Clément en Macédoine et la retraite dans un monastère du roi Boris, qui laissa le trône à son fils (3).

Ainsi à la fin du IXe siècle, l'école musicale fondée par St-Clément aurait été très importante ; elle formait de nombreux chanteurs expérimentés, et pouvait fournir des choeurs aux églises nouvellement construites. Les chanteurs avaient atteint un niveau artistique élevé pour l'époque, puisque Théophylacte les compare aux chanteurs byzantins alors si renommés.

Ces chœurs qui retentissaient dans les églises nouvellement construites étaient le couronnement de l'œuvre musicale de St-Clément qui, avec d'autres apôtres obscurs, a réussi dans une période de 30 ans, à élever son peuple au niveau d'une nation civilisée, capable

(1) Quinze martyrs de Tivériopolis (en Asie Mineure) périrent sous Julien l'Apostat. Leur culte et les corps de cinq d'entre eux furent transportés par la population chrétienne et grecque qui, au début du IXe siècle, fut exilée d'Asie Mineure dans les Balkans. Zlatarski, *Op. cit.*, t. I, Ie partie, p. 254—255; t. I, IIe partie, p. 236; Idem, *Легендата за открив. мощитѣ на Тивериоп. мѫченици*, dans *Отчетъ на Бълг. Археол. Инст.*, pour 1921, Sofia, 1922, p. 22—37.

(2) Ἀφωρίσθη δὲ τῷ θείῳ τούτῳ ναῷ καὶ κλῆρος Βουλγάρων γλώττῃ τὰ θεῖα πεπαιδευμένος, ὥστε προσεδρεύειν τούτῳ, καὶ τὰς ἱερὰς ποιεῖσθαι ὑμνολογίας ἑκάστοτε; Théophylacte, *Historia martyrii XV martyrum*, ch. 42, (Migne, *Patrol. graec.*, t. 126, col. 207).

(3) Zlatarski, *Op. cit.*, t. I, IIe partie, Sofia, 1927, p. 239.

de transmettre la littérature et la musique byzantines aux autres peuples slaves. Le soin que son école apportait à noter tous les chants, dont nous pouvons nous rendre compte d'après les manuscrits slavons, n'a été ni surpassé, ni même égalé. St-Clément a fait l'éducation musicale de son peuple avec la ferveur d'un véritable artiste, d'un vrai créateur. L'indifférence et la négligence envers la musique d'église de quelques-uns de ses successeurs, qui se contentaient de chanter « à peu près » les mélodies, sans les noter, ni les traduire en slave, grandissent encore ses mérites. Grâce à St-Clément, une des plus brillantes époques de l'histoire de ce pays, « le siècle d'or de la littérature bulgare », peut aussi porter le nom de « siècle d'or de la musique d'église en Bulgarie ». Travaillant ainsi à l'instruction musicale de son peuple, St-Clément préparait les bases du futur développement national de la musique, qui n'a pu se réaliser en Bulgarie, parce que les événements politiques précipitèrent le pays dans la servitude.

St-Clément mourut en 916, à un âge très avancé. L'école qu'il avait créée devait exister, en suivant ses traditions, encore environ un siècle.

Une autre école semblable à celle de St-Clément en Macédoine, fut fondée par St-Naum dans le monastère St-Panteléjmon, en face de la capitale de Preslav (1). Cette école ne pouvait pas être différente de celle de St-Clément. Comme toutes les écoles de l'époque elle était religieuse et devait également préparer des chanteurs pour les églises bulgares. Malheureusement, les légendes n'apportent pas d' indications sur son activité. Seul un petit document de cette époque lointaine, nous indique qu'on étudiait la musique dans

(1) Selon les légendes, par suite de l'échec de l'œuvre évangélisatrice en Moravie, les plus jeunes élèves des Sts-Cyrille et Méthode furent vendus à Venise, puis rachetés par l'Empereur byzantin Basile Ier, qui les emmena à Constantinople. Dans cette ville se trouvait à ce moment le troisième fils du roi Boris qui suivait les cours de l'Ecole Supérieure. Le futur roi Siméon, fit connaissance avec ces slaves instruits et, persuadé qu'ils pouvaient rendre de grands services à son pays, il les emmena en Bulgarie lors de son retour en 887. Le roi Boris reçut très bien ces élèves des Sts-Cyrille et Méthode et les chargea de commencer, sous la direction de l'un d'eux, St-Naum, la traduction des livres saints. Ils furent installés dans le monastère St-Pantelejmon. Le moine Siméon, le futur roi, se mit au travail avec eux. « Depuis, dit le professeur Zlatarski, ce monastère devint un centre littéraire où vivaient et travaillaient les fondateurs de la vieille littérature bulgare de l'époque du roi Boris, ainsi que de l'époque de son fils Siméon ». Zlatarski, *История на Българ.*, t. I, IIe partie, p. 24.

l'école de St-Panteléjmon; c'est une plaque de céramique trouvée à Preslav en 1930 (1). Sur cette plaque sont gravés les débuts de quelques chants d'église, ceux qu'on appelle « prokimènes » ou chants psalmodiques qui précèdent la lecture de l'Evangile. Cette inscription, selon les professeurs Mijatev et Goševqui l'ont étudiée, date du IXe s.; elle est maladroitement et défectueusement écrite et ne peut représenter que l'aide-mémoire d'un futur chanteur d'église qui jugeait nécessaire de marquer le début de ces chants qu'il devait savoir par cœur. Ces vers faisaient partie des Vêpres et des Matines; ils se chantent encore aujourd'hui dans l'Eglise bulgare (2).

1. [сѫбот]ѫ вечерь	(samedi soir)
2. [у] логите :	
3. [понедѣ] лъник веч	(lundi soir)
4. сетемоу	
5. [въторъни] къ вечерь	(mardi soir)
6. ке	
7. [срѣдѫ ве] черь	(mercredi soir)
8. : номтису	
9. [четв] ъртък	(jeudi)
10. упараку	
11. [пѧтък] ъ вчерь	(vendredi soir)
15. итормо	

Selon M. Mijatev, les titres en slave, mais les chants en grec (écrits avec l'alphabet slave), prouveraient que cette inscription date d'une époque où les chants n'étaient pas encore traduits. C'est sûrement une erreur. Cinq et même sept siècles plus tard, on rencontre des livres de chants slavons écrits:

1) en langue grecque avec l'alphabet grec dans un manuscrit où le reste du texte est slave (le *Synodik du roi Boril*);

2) en langue grecque écrite avec l'alphabet slave (comme les manuscrits slavons trouvés en Russie, qui datent de l'époque allant du XIe au XIVe siècle, dont les notations sont du IXe siècle);

(1) K. Mijatev, *Кржглата черква въ Преславъ*, Sofia, 1932, p. 169—173; Idem, *Byzantinoslavica*, t. III, 1931, p. 383—403; Iv. Gošev, *Българо-гръцки фрагментъ отъ стария Преславъ* dans *Годишникъ на Нар. Арх. Музей*, Sofia, 1932, p. 233 ss.

(2) Gošev, *Op. cit.*, p. 237.

3) le même chant écrit d'abord avec la langue et l'alphabet grecs et ensuite avec la langue et l'alphabet slaves (comme les manuscrits de Moldavie du XVI[e] siècle, portant des inscriptions glagolitiques, et les manuscrits slavons de Russie) (1). L'emploi de la langue grecque pour le chant s'explique par le fait qu'au IX[e] siècle, ainsi que beaucoup plus tard, les Slaves, pour respecter la mélodie, l'étudiaient d'abord en grec, ensuite en slave. En outre, dans certaines églises pour la même raison un chœur grec chantait avec le chœur slave.

On remarque sur ce texte le signe *hypocrisis* de la notation ekphonétique, que la liste de M. Tillyard (du Ms. Laura Γ 67) présente aussi comme un signe paléobyzantin nommé ψηφιστόν (2). Ce signe est écrit plusieurs fois avec deux ou trois diastoles. Au-dessus du mot логите il y a aussi quelques autres signes, la reproduction de signes paléobyzantins, auxquels l'élève chanteur a renoncé plus loin.

Ce petit fragment, écrit de la main maladroite d'un novice, ne peut nous donner aucun autre renseignement musical sérieux, en dehors du fait, que dans l'école de St-Naum, comme dans celle de St-Clément en Macédoine, on étudiait le chant et la notation.

La Bulgarie, soumise à diverses dominations étrangères, n'a découvert l'histoire de sa culture et de sa plus ancienne littérature que dans les bibliothèques russes. C'est là que nous trouvons également des renseignements sur l'histoire de sa musique religieuse des IX[e] et X[e] siècles. Les bibliothèques bulgares possèdent aussi un certain nombre de manuscrits et de livres de chant. Ils sont grecs ou slaves, mais appartiennent à des époques postérieures (3). Et contrairement aux manuscrits bulgares des bibliothèques russes, ceux-ci sont rarement notés (4) ; lorsqu'ils contiennent une notation musicale, les paroles auxquelles se réfère cette notation sont grecques. Cette constatation permet de supposer qu'au grand essor donné à la musique religieuse par St-Cyrille et St-Clément, avait succédé une époque

(1) Voir plus loin, ch. X. p. 215 ss.; ch. VII, p. 143.

(2) Voir ch. VI, p. 121 ss.

(3) Sprostranov, *Описъ на ржкоп. отъ библ. на Рилск. мон.*, Sofia, 1902, p. 4 et ss.; Conev, *Описъ... Народн. Библиотека*, , Sofia, t. I, 1910 et t. II, 1923.

(4) Excepté les livres de chant du XIX[e] siècle notés avec la notation byzantine moderne, dite de Chrysanthe, et quelques livres de chant néobyzantins.

d'indifférence. En effet, les événements politiques du début du XI[e] siècle arrêtèrent brutalement le développement de la vie intellectuelle bulgare. En 1018, le pays tout entier tomba sous la domination byzantine. Et pendant 168 ans, ce fut une sombre époque d'humiliation, de contrainte et de souffrances. Les prélats et les prêtres grecs à la tête de l'Eglise bulgare opprimaient le peuple vaincu. Les livres slavons furent bannis de l'école, on chantait en grec dans les églises. La supériorité byzantine, qu'un peuple libre avait admirée et prise pour exemple, devint, lorsqu'elle fut imposée par la force, un joug insupportable et abhorré.

Plus tard, quand les Bulgares se soulevèrent et retrouvèrent leur liberté, la culture nationale reprit sa marche ascendante durant deux siècles environ, pour s'arrêter de nouveau sous le joug turc qui devait s'appesantir sur le pays pendant près de cinq cents ans. Dans cette période de répit, entre deux esclavages, nous retrouvons encore quelques manuscrits notés ; ils montrent que la musique religieuse bulgare ne s'était pas libérée de l'emprise byzantine. Sans doute trop hellénisés après 168 ans de domination grecque, les ecclésiastiques du II[e] royaume bulgare traduisaient très rarement les mélodies byzantines en slave. Dans l'intervalle la notation byzantine avait été changée et de nouveaux chants furent composés, ce qui imposait une nouvelle adaptation du texte slave aux texte grec. Au lieu de recommencer le travail effectué par les premiers apôtres slaves, on trouva plus facile de lire en slave et de chanter en grec. Le temps et l'esclavage avaient sans doute effacé le souvenir de la tradition de St-Cyrille et de St-Clément.

Chapitre IV.

LA MUSIQUE BYZANTINE EN RUSSIE APRÈS LA CONVERSION

(de la fin du X[e] au XVII[e] siècle).

La politique d'assimilation par le christianisme que les Byzantins employaient envers la Bulgarie, s'étendit bientôt à la Russie. Par les relations commerciales, les guerres, les échanges de prisonniers, les visites d'envoyés des princes russes, le contact entre Byzance et Kiev fut établi, et le christianisme commença à s'implanter dans cet autre pays slave. Le voyage de la princesse Olga à Constantinople en 957 et sa conversion au christianisme précipitèrent le mouvement qui se dessinait déjà. A Constantinople, la princesse fut reçue solennellement par l'empereur Constantin Porphyrogénète, qui relata l'événement dans son *Livre des Cérémonies* (1). En Russie, les récits enthousiastes des merveilles de la capitale, la richesse de ses palais et de ses églises, les bizarreries de l'art et de la mécanique qu'on ne pouvait s'expliquer sans l'intervention divine, créèrent une sorte de légende qui eut une grande répercussion sur l'âme du peuple. On retrouve l'écho de cet étonnement plusieurs siècles plus tard dans les chroniques (2) et les chansons populaires (3).

Cette visite rehaussa le prestige de Constantinople et prépara un climat favorable à la conversion russe. Les événements politiques ne firent qu'accélérer ce dénouement inévitable (4).

(1) Const. Porphyrogénète, *De Ceremoniis aulae byzantinae,* vol. I., Liv. II, Bonnae, 1829, p. 594—598.

(2) La chronique de Nicon, (Patriarchale), relate les choses pittoresques vues à Constantinople: des arbres en or, sur lesquels étaient perchés des oiseaux également en or, chantant avec une vraie voix à l'étonnement des assistants. *Полн. собр. русск. лѣтоп.*, t. XXII, p. 151.

(3) Findeizen cite des chansons populaires russes, où on sent l'influence des merveilles vues à Constantinople. *Очерки по истории музыки,* Moscou-Léning., 1928, p. 50—52.

(4) En effet, en 988, une alliance se fit entre Byzance et la Russie. La situation

L'idée d'embrasser le christianisme ne s'était pas présentée soudainement au prince Vladimir. Les chroniques russes et quelques chroniques byzantines rapportent qu'hésitant entre les religions orthodoxe, catholique et musulmane, le prince Vladimir envoya, avant les événements historiques qui décidèrent de la conversion russe, une commission qui devait apprécier sur place quelle religion serait la meilleure pour le peuple russe. Les envoyés du prince se rendirent alors dans différents pays pour y étudier les religions. Ils revinrent en Russie absolument conquis par Byzance, disant qu'aucune religion ne pouvait être comparée à la religion grecque, la plus magnifique, la plus somptueuse de toutes. A Constantinople, les Grecs les avaient reçus en effet avec les plus grands honneurs, conduits partout, et leur avaient expliqué tout ce qu'ils voyaient et entendaient. Ayant assisté à un service solennel à l'Eglise Ste-Sophie, les Russes furent très impressionnés par les *chants*; « Là, disaient-ils, contemplant l'éclairage magnifique de la fête et écoutant les chants harmonieux, nous sommes restés éblouis et surpris ».

Les Russes « ne savaient plus s'ils se trouvaient sur terre ou au ciel, car ils n'avaient jamais encore contemplé une telle beauté ». Mais ce qui leur produisit la plus vive impression fut « l'apparition de jouvenceaux ailés qui portaient de magnifiques et bizarres vêtements, qui ne marchaient pas sur le sol du temple, mais évoluaient en l'air en chantant: Sanctus, Sanctus, Sanctus » (1).

de l'empereur byzantin Basile le Bulgaroctone (976—1025), devenue très critique à cette époque par suite de l'insurrection des féodaux et de la menace bulgare, l'obligea à demander aide au prince russe Vladimir qui s'engagea à lui envoyer 6.000 hommes. En échange, l'empereur lui proposa la main de sa sœur Anne. Vladimir promit de son côté de se convertir au christianisme avec tout son peuple. Voyant Basile II peu empressé de tenir sa promesse après l'étouffement de la révolte, Vladimir s'empara de la ville de Cherson, importante colonie grecque en Crimée, et obligea ainsi l'empereur à céder. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byz.*, t. I, p. 427.

(1) « Luminaque cernentes, ac cantoricorum melodiam audentes, stupebant attoniti ». « Quod autem nunc vidimus humanam naturam exsuperati: juvenes quippe quosdam conspeximus alatos, specioso nec assueto amictu, qui pavimentum minime contingebant, sed per aera ferebantur psallentes Sanctus, Sanctus, Sanctus ». Ans. Banduri, *Imper. orien. sive Antiquitates cum animadv. in Const. Porphyr. de Administ. Imperio,* t. II, Parisiis, 1711, p. 113—114. — Ce récit est reproduit en vieux russe dans plusieurs chroniques et manuscrits. Voir Golubinskij, *Исторія русской церкви,* t. I, I[e] partie, Moscou, 1901, p. 224—238; *La Chronique Laurentine,* (*Полн. собр. русс. лѣтоп.*), t. I. St-Pétersb., 1846, p. 46, etc.

Le conversion des Russes eut lieu en 988 ou 989 (1). On croit que le prince Vladimir et les Russes qui étaient avec lui à Cherson, furent baptisés sur place par les prêtres grecs de cette ville et, qu'après leur retour à Kiev, ces prêtres grecs et les prêtres slaves qui se trouvaient en Russie, commencèrent à baptiser le peuple. Mais ces ecclésiastiques furent bientôt en nombre insuffisant : les Grecs étaient incapables de se faire comprendre par les Russes. Comme les Moraves et les Bulgares, les Russes demandèrent alors à Constantinople des prêtres qui les instruisissent dans leur langue maternelle; ce qui ne pouvait être fait que par les Bulgares qui, chrétiens depuis 124 ans, avaient des prêtres instruits et possédaient des traductions, en slavon, des livres saints.

Les renseignements les plus complets sur le rôle que jouèrent les Bulgares et autres Slaves dans la conversion russe, sont rapportés par la chronique la plus discutée de Russie, celle de Joachim (Jakim). Editée par l'historien russe Tatiščev (2), dont la bonne foi n'a jamais été mise en doute même par ses adversaires, la *Chronique de Joachim* a péri au XVIIIe siècle dans un incendie du monastère où elle se trouvait. Par suite de sa disparition, il est aussi difficile de prouver d'une manière indiscutable qu'elle est authentique, qu'apocryphe (3).

Dans un article publié en 1939, M. Gorlin met en doute deux renseignements donnés par cette chronique (4). M. Gorlin en conclut qu'elle avait été écrite au XVIIIe siècle, pour complaire aux milieux gouvernementaux russes. Mais cette hypothèse bien qu'assez séduisante ne peut être vérifiée, puisque la chronique n'existe plus et qu'il est impossible d'examiner l'aspect du manuscrit, son encre, son papier, son écriture, pour voir si les deux noms Vybor et Kjumen,

(1) P. Milioukov, Ch. Seignobos, L. Eisenmann, *Histoire de la Russie*, Paris, 1932, p. 90; Vasiliev, *Histoire de l'Em. byz.*, t. I, Paris, 1932, p. 427.

(2) Tatiščev, *Исторія россійская*, t. I, Ed. de l'Université Imp. de Moscou, 1768, p. 38 et ss.

(3) Ses plus grands adversaires furent le savant allemand Schlözer et M. Gorlin. Par contre P. Lavrovskij a défendu son authencité avec une grande conviction. (Voir idem, *Изслѣдованіе о лѣтописи Якимовской*, St-Pétersb., 1855).

(4) Ces deux renseignements sont : 1) la ville de Vyborg avait été mentionnée dans la chronique comme fondée par le prince russe Vybor, pour justifier, paraît-il, le traité de Nystadten en 1721, qui l'a donnée à la Russie. 2) La rivière Kjumen, mentionnée dans la chronique comme ancienne frontière russe, a été fixée comme frontière par le traité d'Albo en 1743. Voir *Rev. d. Et. Slaves*, 19, 1939, p. 40—51.

sur lesquels M. Gorlin base son argumentation, n'avaient pas fait l'objet d'une substitution ou d'une addition.

Donc, la *Chronique de Joachim* est un document dont l'authenticité est contestée; le mystère qui l'entoure est encore loin d'être dissipé. Outre ces deux indications suspectes, le chronique en rapporte une autre, confirmée par les recherches et par les documents; elle n'a aucun rapport avec les événements du XVIIIe siècle. Cette indication est la suivante : « Le roi Bulgare Siméon (1) envoya des prêtres instruits et un grand nombre de livres. Et Vladimir demanda un Métropolite au Roi et au Patriarche de Constantinople. Très contents ceux-ci envoyèrent le Métropolite Michaïl, homme très instruit et pieux, de pure race bulgare, et avec lui quatre évêques, de nombreux prêtres, des diacres et *des chanteurs*, tous slaves » (2).

Ce renseignement est probablement exact, parce que :

1°. La langue des plus anciens livres trouvés en Russie est le slavon *de rédaction bulgare*, fait que personne n'a contesté jusqu'à présent. C'est aussi la langue des plus anciens manuscrits slavons notés.

2°. Le nom du Métropolite Michaïl (sans indication de sa nationalité) est mentionné en qualité de premier métropolite russe par de nombreuses chroniques : (*Chronique de Nicon*, *Stepennaja kniga*, la Préface du *Paterik Pečerskij* etc.) Il est de même pour Joachim, évêque de Novgorod (*Chronique de Nicon*).

3°. Les premiers professeurs de chant religieux en Russie ne pouvaient être que des Bulgares ou d'autres Slaves, car il est établi que les Russes n'ont jamais eu de service religieux grec. Il aurait été impossible aussi aux Russes d'apprendre *seuls* ou avec l'aide des prêtres *grecs*, l'écriture slavonne et les notations très compliquées du système byzantin. Or, les Russes avaient parfaitement appris les notations byzantines, puisqu'ils les ont employées, sans grandes modifications, jusqu'au XVIIe siècle.

(1) Le roi Siméon mourut en 927 ; il ne pouvait donc pas envoyer des prêtres aux Russes en 989. Il s'agit sans doute de son petit fils Roman-Siméon (979—997), l'héritier légitime du trône bulgare après l'assassinat de son frère Boris II. Il vivait à Constantinople et espérait renverser l'usurpateur Samuïl avec l'aide grecque.

(2) Царь же болгарскій Симіонъ присла іереи учены и книги доволны. И посла Владимиръ во Царьградъ ко Царю и Патріарху просити митрополета, они же вельма возрадоватся и прислаша митрополита Михаила, мужа весьма ученаго и богобоязненаго, болгарина суща, съ нѣмъ четыре Епископы и много Іереи, Діаконы и демественники (пѣвчіе) отъ славянъ. Tatiščev, *Истор. росс.*, t. I, p. 38.

Ce renseignement, que toutes les études confirment, nous incite à ne pas rejeter d'emblée cette chronique et à avoir une certaine méfiance envers ceux qui se sont peut-être trop hâtés de la déclarer fausse. Authentique ou même apocryphe, la *Chronique de Joachim* a tiré l'indication précitée de sources anciennes (1). (Cette hypothèse est aussi admise par M. Gorlin).

Aussitôt arrivé, le Métropolite, les évêques et les prêtres se mirent à l'œuvre, parcourant le pays, brûlant les idoles, et baptisant le peuple. Le prince Vladimir s'empressa de construire des églises et le Métropolite Michaïl organisa le service religieux et les chœurs. *La Chronique de Nicon* dit que de Kiev Michaïl partit pour le pays de Rostov « où il baptisa une innombrable quantité de gens, fonda plusieurs églises, nomma des presviters et des diacres, *organisa les chœurs*, et fixa le règlement de l'Eglise » (2).

Comme St-Clément en Bulgarie, le Métropolite Michaïl et son clergé, ainsi que les chanteurs qui l'accompagnaient devinrent les premiers maîtres de chant en Russie. Ils apportaient des livres traduits et notés par les apôtres bulgares. Il est possible que le Métropolite et les Slaves, qui faisaient partie de son clergé, aient été formés dans les écoles fondées par St-Clément et St-Naum.

Ce Michaïl, que la *Chronique de Nicon* qualifie d'homme très instruit, sage, doux, humain et modeste, mais terrible et féroce quand les circonstances l'exigeaient (3), allait à travers le pays non seulement pour détruire le passé, brûlant et jetant les idoles dans les fleuves, mais aussi pour créer l'avenir : il ouvrait et organisait des écoles (4).

(1) Par suite du manque de documents, les études slaves sont forcées d'utiliser pour l'époque des IX[e] et X[e] siècles, des légendes et des chroniques qui sont des sources peu sûres, dont la valeur est souvent contestée. Dans ce cas il faut se guider uniquement sur les documents, capables de confirmer les indications de ces légendes et chroniques. Le témoignage de la *Chronique de Joachim* resterait sans valeur, si les manuscrits slavons notés n'existaient pas.

(2) иде Михаилъ митрополитъ по Русской землѣ и до Ростовъ, съ четырма епископы... и крести безъ числа людей и многія церкви въздвиже и презвитери и діаконы постави и клиросы устрои и уставы благочестие устави. *Chronique de Nicon*, (*Полн. собр. русс. лѣт*), t. IX, p. 64.

(3) *Op. cit.*, p. 57.

(4) Таже по семъ пресвященный Михаилъ митрополитъ кіевскій и всея Руси съвѣща съ сыномъ своимъ съ княземъ Володимеромъ, како наипаче утвердити православную вѣру и начаша отъ отцевъ и отъ матерей взимати младыа дѣти и давати во училище учитися грамотѣ. *Op. cit.*, p. 58.

On sait que dans ces établissements religieux, où l'on préparait les futurs prêtres, les diacres et les chanteurs, le chant religieux occupait une grande partie de l'enseignement. Le niveau artistique de ce chant dépendait uniquement de la capacité du maître autour duquel se réunissait un groupe d'élèves. Ces maîtres de chant ne suivaient pas une méthode fixée par des traités théoriques, mais enseignaient ce qu'ils savaient et ce qu'ils voulaient. Aussi, lorsque cet enseignement était donné par de fervents apôtres comme St-Cyrille, St-Clément, St-Naum ou le Métropolite Michaïl, il pouvait atteindre un degré de perfectionnement très élevé, quelle que fût l'époque et le niveau culturel du peuple.

On a quelques renseignements sur l'activité de Joachim évêque de Novgorod. Selon la *Chronique de Nicon* il combattit le paganisme et ses superstitions, brisant les idoles et faisant triompher le christianisme dans la région de Novgorod et de Pskov (1).

Byzance s'efforça, surtout au début, d'exercer un contrôle sur le chant religieux russe. Après le mariage du prince Vladimir avec la princesse Anna, celle-ci amena à Kiev son chœur grec appelé chœur royal (2).

La *Chronique de Nicon* et une autre chronique nommée *Stepennaja kniga* (Livre des degrés) rapportent qu'au temps de Jaroslav Vladimirovič (Jaroslav le Sage), c'est-à-dire au XI[e] siècle, vinrent en Russie trois chanteurs grecs avec leurs familles (3). Et la *Stepennaja kniga* ajoute que « depuis lors commença en Russie le chant à huit voix bien ordonné, le doux chant tripartite et le meilleur chant *demestvenoe pênie*, en hommage et à la gloire de Dieu » (4).

(1) Тоже лѣта (6500—5508 = 992) въ Кіевѣ Леонтомъ, митрополитомъ всея Руси, Новугороду Великому и Пскову поставленъ бысть епископъ Іакимъ Корсунянинъ; и пріиде въ Новугороду, и достолная требища разори, и идолы сокруши, и Перуна разсѣче и въ волховъ вверже; и бысть слава Господня повсюду. *Chronique de Nicon*, p. 64—65.

(2) и посласта сестроу свою, и сановнікы некия, и прозвутеры (прозвитеры) Chronique de Novgorod, (*Пол. собр. рус. лѣт.*) t. IV, St-Pétersb., 1915, p. 81. И епископъ же Корсоуньскій с попы съ царицины, огласивъ, крести Володимера. *Op. cit.* p. 82.

(3) Того же лѣта (6559—5508 = 1051) пріидоша въ Кіевъ тріе пѣвцы отъ грекъ съ роды своими. *Chronique de Nicon*, p. 85.

(4) *Степенная книга* des métrop. Cyprien et Makarij. Edit. Fr. Miller, (Univ. de Moscou) 1775, I[e] partie, ch. II, p. 224. Cette phrase a soulevé bien des discussions parmi les musicologues russes qui essayaient de s'expliquer ces trois termes : le chant à huit voix bien ordonné, le doux chant tripartite et le

Ensuite, pendant plusieurs siècles, Byzance parut se désintéresser de la musique religieuse russe ; en effet s'il y a eu des interventions grecques, elles ne sont pas mentionnées dans les chroniques. Jusqu'au XV[e] siècle, on ne possède pas d'autres renseignements sur la musique religieuse que les manuscrits notés, allant du XI[e] au XIV[e] siècle (une quarantaine). Ceux-ci indiquent que les Russes, ayant adopté les trois notations en usage à Byzance au IX[e] siècle : l'ekphonétique, la paléobyzantine et la paléobyzantine-kontakarienne (que plus simplement nous appelerons kontakarienne) (1), abandonnèrent cette dernière notation au XIII[e] siècle (les Byzantins l'avaient abandonnée au début du X[e] siècle).

Comme les manuscrits ekphonétiques n'ont jamais été recherchés et étudiés en Russie, nous ne savons pas jusqu'à quelle époque les Russes se sont servis de cette notation. Le musicologue Findeizen indique un Evangile ekphonétique slavon, datant de 1519, mais il ne donne ni des renseignements suffisants, ni une reproduction de ce manuscrit (2).

Quant à la notation paléobyzantine, de nombreux manuscrits slavons montrent que les Russes l'ont gardée sans changement jusqu'au XV[e] siècle.

La période XI[e]—XIV[e] (XV[e] s.) est celle du pur chant byzantin, et des textes écrits en vieux slavon ou vieux bulgare. Les signes musicaux se trouvent sur les demi-voyelles ъ et ь qui sont « les

meilleur chant *demestvenoe pênie*. Le terme « doux chant tripartite » provoqua le plus de polémiques en Russie. Certains croyaient que le mot tripartite venait de la musique occidentale selon la division de Boèce. En effet, cet auteur distingue trois genres de musique : la musique mondaine, la musique humaine et la musique artificielle ou instrumentale (Boèce, *De Institutione musica*, Liv. I, ch. II, ed. Teubner, p. 187). Comme la *Stepennaja kniga* fut écrite dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle, on supposait que ces termes étaient familiers aux auteurs. Mais il nous est difficile de voir le rapport entre cette définition de Boèce et le « doux chant tripartite ». Il paraît invraisemblable que l'Eglise de Constantinople ait envoyé des chanteurs pour apprendre aux Russes la musique mondaine et la musique instrumentale. Dans une autre opinion le mot tripartite devait désigner le chant kontakarien avec ses trois éléments : le texte, les petits signes kontakariens et les grandes hypostases. Selon d'autres historiens, on ne devrait pas avoir une confiance absolue en cette chronique écrite au XV[e] siècle.

(1) Cette notation est inconnue en Occident, malgré quelques manuscrits grecs qui l'ont employée. Nous croyons pouvoir l'appeler de son nom russe *кондакарная* ou notation kontakarienne.

(2) Findeizen, *Очерки по ист. муз.*, p. 85.

bulgarismes » les plus caractéristiques ; cela prouve qu'elles étaient chantées comme voyelles ou, supposent certains, comme le « *e* » muet français. La plus grande partie de ces manuscrits provient de Novgorod, parce que, selon les historiens russes, cette ville se trouvait un peu à l'écart des invasions et des ravages tartares.

La réforme de la langue russe des XIV[e]—XV[e] siècles supprima « les bulgarismes », les voyelles sourdes (le ъ et le ь) et les remplaça par les voyelles *o* et *a*. L'élargissement et la suppression de ces voyelles produisirent quelques petits changements dans l'accent et dans le nombre des syllabes. En comparant les mêmes chants dans les manuscrits du XII[e] et du XV[e] siècles, on voit que la réforme de la langue n'avait pas altéré les lignes générales des chants, ni changé leurs neumes.

Pour la période des XVI[e] et XVII[e] siècles, nous avons un peu plus de renseignements sur le chant religieux russe. A cette époque, subsistait encore en Russie l'esprit étroit et égoiste des musiciens du Moyen-Age, qui considérait la science des neumes comme un secret professionnel. Car, après l'époque apostolique, en Grèce comme dans les pays slaves, les chantres gardèrent jalousement leurs secrets. Il en fut de même dans l'église catholique du Moyen-Age. « Le secret des neumes, dit le cardinal Pitra, fut pendant cinq ou six siècles au moins, le secret des clercs de toutes les écoles cathédrales » (1).

D'après les témoignages des XVI[e] et XVII[e] siècles, les maîtres de chant russes exigeaient de fortes sommes pour enseigner la musique religieuse et si un élève montrait de grandes dispositions, ils lui cachaient les bonnes copies des manuscrits et lui en donnaient de défectueuses (2). Les manuscrits volontairement erronés devaient être nombreux, puisque certains monastères jugeaient nécessaires de préparer de bonnes copies et de les garder précieusement comme modèles. D'autres monastères défendaient qu'on sortît leurs manuscrits. Ces procédés étaient habituels et le désordre qui en résultait était si grand que le Concile de 100 chapitres *(Stoglavyj Sobor)*, en 1551, se vit obligé d'exhorter les maîtres de chant à enseigner tout ce qu'ils savaient eux-mêmes, sans rien cacher à leurs élèves (3).

(1) Card. Pitra, *Hymnographie de l'eglise grecque*, Rome, 1867, p. 29.

(2) A. V. Preobraženskij, *Культовая муз. въ Россиu*, Léningr., 1924, p. 30.

(3) E. Duchesne, Le *Stoglav*, Paris, 1920, p. 50—51. (Voir la 5[e] question du Tzar : « Pourquoi les scribes transcrivent les livres avec des fautes et la lecture et les chants sont erronés ».

De leur côté ceux-ci faisaient des prières pour bien apprendre le chant et donner satisfaction à leurs professeurs. Il semble que les partisans de la vieille tradition, *les staroobrjadci* emploient encore les anciennes prières des chanteurs devant l'image de St-Jean Damascène « pour apprendre facilement le chant », et devant l'image de St-Romanus le Mélode, « pour les préserver de l'aphonie » (1).

Les chanteurs s'appelaient *demestveniki.* Ils habitaient les dépendances de l'église où ils chantaient. La *Chronique Laurentine* dans sa description de la vieille ville de Kiev, mentionne que la cour des *demestveniki* se trouvait derrière l'Eglise de la Sainte-Vierge (2).

Les traités russes conservés ne sont pas antérieurs au XVIe siècle. Ils sont peut-être plus obscurs que les traités grecs. Les signes musicaux, que les Russes appellent *krjuki,* se partageaient en trois groupes selon la hauteur du son : 1) les signes *maračnye* (sombres) 2) les signes *svêtlye* (clairs) et 3) les signes *tresvêtlye* (très clairs). Les explications étaient des plus sommaires ; ainsi un *krjuk* simple devait se chanter « un peu plus haut que le rang » (?), le *krjuk* sombre se chantait « un peu plus haut » que le *krjuk* simple et le *krjuk* clair « un peu plus haut » que le *krjuk* sombre.

Les Russes conservèrent les huit modes de l'église inscrits en tête des chants, mais sans approfondir leur théorie. Chaque ton avait plusieurs ἐπηχήματα, en russe *popêvki,* ou intonations : des phrases musicales ou de courtes mélodies qui donnaient à l'auditeur le mouvement mélodique de chacun des huit tons. Les *popêvki* russes représentaient des traductions des ἐπηχήματα grecs et elles se répandaient d'une manière auditive.

A partir du XVIIe siècle, le chant russe qui n'était au début que du chant grec adapté à la langue slave, s'éloigna de plus en plus de la tradition byzantine. Les Russes y apportèrent des perfectionnements qui n'avaient rien de commun avec l'évolution du chant grec. Ils perfectionnèrent le système paléobyzantin, abandonné par les Grecs au XIIe siècle. Et les réformes musicales russes n'ont été nullement influencées par les notations médiobyzantine et néobyzantine qui remplacèrent en Grèce la notation paléobyzantine.

(1) Preobraženskij, *Op. cit.,* p. 31.

(2) ... и бѣ внѣ град дворъ дроугыи. идѣже есть дворъ Деместиковъ (деместниковъ), за святою Богородицею. *Chronique Laurentine,* t. I, Léningr., 1926, p. 55.

Chacune de ces évolutions suivait sa propre voie, obéissant au génie de deux peuples différents.

Après 1613, les signes écrits au carmin qui représentaient des lettres de l'alphabet slavon, furent placés à gauche ou au-dessus des signes musicaux pour indiquer la hauteur du son ou la manière de l'exécuter. Cette modification fut probablement due à l'influence de la notation néobyzantine. Mais il est évident que cette influence, se bornant seulement à l'emploi de l'encre rouge, fut très superficielle. Pour des raisons techniques (il était difficile d'imprimer en deux couleurs), ces signes au carmin furent remplacés, dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, par des signes noirs, nommés *tuševye priznaki* qui indiquaient également la hauteur du son. Mais ce deuxième système ne supplanta pas complètement le premier (nous reviendrons sur la question de l'ancien chant russe dans le ch. VII).

La réforme la plus importante du XVIIe siècle fut celle de la langue russe, qui entraîna une réforme correspondante du système musical. Cette deuxième réforme donna à cette langue son aspect actuel. Ainsi le russe connut trois périodes de développement : la période ancienne, du Xe au XIVe siècle *staroe istinorêčie* ; la période intermédiaire, du XVe au XVIIe siècle — *razdêlnorêčie* ; la période moderne, de la deuxième moitié du XVIIe siècle à nos jours — *novoe istinorêčie.*

La première réforme de la langue ne modifia pas la notation dans ses lignes générales. Les signes musicaux et leurs combinaisons restèrent les mêmes, bien que quelques nouveaux signes fussent ajoutés. La plupart des mélodies apparurent dans les manuscrits des XVe et XVIe siècles avec les mêmes signes que dans les manuscrits du XIIe siècle (voir ch. VII p. 163 ss.). La différence entre ces manuscrits et ceux du XVIIe siècle s'accentua quand un nombre considérable de nouveaux signes commença à être utilisé. Avec la troisième réforme la suppression d'un grand nombre de voyelles dans chaque chant entraîna la suppression de certains signes musicaux et parfois le déplacement de l'accent. Par exemple, le mot дьньсь avec trois voyelles sourdes, qui se chantaient peut-être comme le « *e* » muet français, devint au XVe siècle : денесе avec trois voyelles ouvertes, et au XVIIe siècle se transforma définitivement en : днесь, mot d'une seule syllabe.

Nous reproduisons un exemple donné par Findeizen (1) qui montre les transformations successives d'une phrase :

Première période :

Че-тво-ро-ко-нь-ць-ный ми-ръ дь-нь-сь ос-вя-ща-ть-ся

Deuxème période :

Че-тво-ро-ко-не-че-ный ми-ро де-не-се ос-вя-ща-е-те-ся

Troisième période :

Че-тво-ро-ко-неч-ный миры днесь ос-вя-ща-ет-ся

Ainsi, là où il y avait trois syllabes, il n'en resta finalement qu'une seule. Comme ces trois syllabes portaient au début trois signes musicaux qui devaient se réduire à un, la mélodie primitive devait changer. Pour cette raison, en 1666—1667, une commission présidée par le « vieillard Mezenec » se réunit pour corriger les livres de chant et les adapter à la langue réformée. Elle procéda également à de nouvelles réformes musicales.

Au XVIIe siècle, sous l'influence du Patriarche Nicon, grand partisan du chant byzantin, les Russes tentèrent de se rapprocher du foyer de leur musique religieuse, la Grèce. Les Grecs s'empressèrent de répondre à leur appel et « au mois de novembre 1656, vint à Moscou l'hiérodiacre Meletij pour apprendre le chant grec aux diacres et aux sous-diacres » (2). Mais cette collaboration musicale se produisit trop tard et n'influença pas le développement de la musique religieuse russe. Le Tzar Alexej Michaïlovič (1645—1676), la Cour, le haut clergé avec le Patriarche Nicon lui-même, préférèrent la musique polyphonique qui, venue de Pologne, se répandit rapidement en Russie. Dorénavant rien ne pouvait plus arrêter son épanouissement. Emerveillés par la richesse du chant polyphonique (*partesnoe pênie*), les Russes commencèrent à trouver leur chant à une voix, d'origine byzantine, vieux, monotone et même ridicule. L'église russe, se conformant au goût du public, non seulement accepta la polyphonie sans difficulté, mais s'empressa de la présenter dans sa meilleure forme. Le patriarche Nicon ordonna « de choisir parmi

(1) Findeizen, *Op. cit.*, p. 92.

(2) *Archiv principale du Minist. des Affaires Etrang.*, Section greque; L'année 7064 (1556), n° 9, et l'année 7110 (1602), n° 4, (Undol'skij, *Замѣчан. для истор. церк. пѣн.*, dans *Чтенія въ Имп. Общ. истор. и древ. росс. въ Моск. У-тѣ*, N° 3, Moscou, 1846, p. 16.

les frères de bons chanteurs, pour que chaque partie du chœur soit pleine » (1).

Le chant polyphonique apparut d'abord sur des partitions, écrites avec les anciens *krjuki* (la première et la troisième partition marquées à l'encre noire, la deuxième et la quatrième à l'encre rouge) ; ensuite le chant fut indiqué sur la portée comme en Occident. Les parties furent au nombre de trois : alto, ténor, basse, ou quatre : alto, premier et deuxième ténors et basse, ou encore, alto, ténor, première et deuxième basses.

Pendant que le vieux chant monodique russe se réfugiait chez les *staroobrjadci*, ou partisans de la vieille tradition, le même chant chez les partisans de la polyphonie se transforma et se modernisa. Les compositeurs supprimèrent d'abord les mélismes sur les syllabes en dehors du texte, qu'on nommait *aneanejki* et *chabuvi*, et rendirent la mélodie plus simple et plus nette à la partie du ténor pour servir de cantus firmus à la musique polyphonique. Ainsi, dépouillé de tout ce qui l'alourdissait, divisé en mesures, ayant gagné un rythme symétrique, l'ancien chant byzantino-slave apparut sous le nom de *Znamennyj raspêv*.

Il ne fut pas le seul; presque en même temps que le *Znamennyj raspêv* naquit une multitude de chants rajeunis, prêts à servir de cantus firmus à la polyphonie. Parmi ces chants ou *raspêvi* qui inondèrent la musique religieuse russe, figurait le *Raspêv* bulgare. Il apparut au XVIIe siècle et se répandit partout avec les autres *raspêvi*, essais polyphoniques des compositeurs russes, parmi lesquels les plus connus sont : Moskovskij (de Moscou), Grečeskij (grec), Novgorodskij (de Novgorod), Ierusalimskij (de Jérusalem), Antiochijskij (d'Antioche), Kievskij (de Kiev), Rostovskij (de Rostov) Putnevskij et Kievo-Pečerskij (provenant des deux monastères célèbres) etc.

Plusieurs documents montrent qu'un chant bulgare, différent du byzantin et du russe, a réellement existé :

1) Le Synodik du monastère Skitskij mentionne l'hiérodiacre Théophylacte « très habile en chant bulgare pratiqué dans ce monastère » (2).

(1) *Les Actes historiques*, recueillis et édités par la Commission Archéologique t. I, St-Pétersb., 1853, p. 98. (Findeizen, *Op. cit.*, p. 265).

(2) Ms. N) 80 de l'Académie roumaine, (XVIIe s) : братъ нашъ іеродіаконъ Өеофилактъ уставникъ, благо искушенъ же въ пѣніихъ бысть зѣло паче же

2) Le moine russe Grigorovič Barskij, qui visita le monastère Zographe au début du XVIII[e] siècle, dit que le chant bulgare que l'on y pratiquait était différent du serbe (1).

3) Le manuscrit Triphologion du monastère Zographe donne un exemple d'une notation probablement bulgare (2).

En effet, les relations spirituelles entre la Bulgarie et la Russie, commencées au moment de la conversion russe, se poursuivirent pendant plusieurs siècles. Les œuvres des écrivains bulgares St-Clément le Patriarche Eftimij, Grégoire Camblak, se répandirent tellement en Russie que, malgré le temps écoulé, les invasions tartares, les incendies, plusieurs exemplaires de leurs œuvres se sont conservés jusqu'à nos jours. C'est dans les bibliothèques russes que la Bulgarie put connaître, depuis sa libération des Turcs au XIX[e] siècle, le développement de sa langue et une partie de son histoire.

Ainsi que les documents de la littérature bulgare, les documents de la musique d'église bulgare se trouvent en Russie, car le chant religieux fut identique pour la Russie et la Bulgarie jusqu'au XI[e] siècle. Au début du XI[e] siècle, en 1018, la Bulgarie tomba entièrement sous la domination byzantine. Elle fut alors obligée de suivre les Grecs et l'évolution de leurs notations; les Bulgares adoptèrent la notation médiobyzantine, puis la néobyzantine (dite de Koukouzélès) et ensuite la notation moderne de Chrysanthe. Quant au chant religieux russe (auquel s'intéressèrent vaguement les Byzantins), influencé de moins en moins par les Bulgares, il devint sans cesse plus indépendant. Et lorsque, au XIV[e] siècle, après la conquête de la Bulgarie par les Turcs, de nombreux Bulgares se réfugièrent en Russie, en apportant les traductions et les livres de chants médiobyzantins, ces mélodies et cette notation n'influencèrent pas la musique russe qui possédait déjà une tradition propre.

Le *Raspêv bulgare* qui apparut pour la première fois en Russie dans les manuscrits du XVII[e] siècle, non écrit avec des neumes, mais sur la portée, à la manière occidentale, représente-t-il le chant officiel de l'Eglise Bulgare avant l'occupation turque ? Cette question préoccupa les Bulgares au début du XX[e] siècle, quand S. Smolen-

болгарскаго пѣнія нашего скитскаго. (Jacimirskij, *Слав. и русс. рук. румын. библ.*, St-Pétersb., 1905, p. 216).

(1) Grigorovič-Barskij, *Путеш. въ свят. мѣст.*, II[e] p., St-Pétersb., 1819, p. 255.

(2) N° 55 de la Bibl. du monas. Zographe, voir ch. XI, p. 227 ss.

skij, directeur de l'Ecole de chant religieux près du St-Synode à Moscou, trouva des manuscrits notés où les chants portaient le nom de *Raspêv bulgare*. Pour étudier ce *Raspêv bulgare* on envoya en Russie un jeune Bulgare, Anastase Nikolov, diplomé de l'Ecole dont Smolenskij était le directeur. Après des recherches dans les bibliothèques russes, Nikolov publia en 1905 tous les chants avec *Raspêv bulgare* qu'il put découvrir (1). Ensuite il travailla encore pendant vingt ans, comme il le dit lui-même (2), pour trouver d'autres manuscrits de ce chant bulgare. Il les publia en 1921. Mais il n'apporta aucune preuve sur l'origine de ce chant ; il se borna à affirmer que c'était le véritable chant bulgare transporté par les réfugiés, après la chute du II[e] royaume bulgare, d'abord en Moldavie, ensuite en Russie.

C'est un fait historique que les réfugiés bulgares transportèrent des livres de leur pays en Moldavie et en Russie, mais nous n'avons aucune preuve que le *Raspêv bulgare* reproduisait des chants contenus dans les livres slavons et qu'il était, en fait, le chant officiel de l'église bulgare. Il apparaît au XVII[e] siècle non dans des manuscrits avec des neumes, mais écrit sur la portée à la manière occidentale ou transformé en chant polyphonique, c'est-à-dire ayant subi des modifications faites par une personne connaissant la musique occidentale. Cette création avait peut-être été l'œuvre de personnes qui avaient entendu ce chant bulgare dans les monastères du Mont-Athos ou dans un autre monastère ayant sa propre tradition, bien différente parfois de celle de l'église officielle de Tirnovo.

Quant aux transcriptions de Nikolov, elles ne nous donnent aucune précision sur ce chant. Il est très simple, divisé parfois en mesures, comme un chant occidental, et transcrit entièrement, pour ce qui concerne la liturgie, dans le ton de *sol majeur*. Les altérations sont très rares; un *do* ♯ apparaît deux ou trois fois. Quant aux tropaires du dimanche « à huit voix » que Nikolov donne à la suite de la liturgie, les deux premiers sont dans le ton de *si* ♭ *majeur* et les six derniers de nouveau dans le ton de *sol majeur*. Ainsi les

(1) N°s 12, 33, 107, 122, 127, 172, 237, 312, 320, 495, 510, 890, 1088, 1106, 1116 de la bibl. de l'Ecole de chant religieux près du St-Synode N°s 281, 666, 673, 676, 677, 680, 796, 1414, de la bibl. Soloveckaja de l'Académie ecclés. de Kazan; N°s 777, 1032, 791—1048, 800, 1157, 155—72, 156—73, 182—99, 183—100, de la bibl. de l'Académie ecclés. de St-Pétersbourg, et 25 manuscrits de la Chapelle Impér. de la même ville. Nikolov, *Българско църковно пѣние*, Sofia, 1921, préface, p. 3.

(2) Idem, *Op. cit.*, préface, p. 6.

transcriptions de Nikolov ne donnent aucune idée des modes de ce chant bulgare. On se demande où sont en réalité les huit modes byzantins et quelle est la différence entre eux. Se présentent-ils ainsi dans les manuscrits ? Tous ceux qui parlèrent de ces manuscrits oublièrent de les décrire. En outre Nikolov a probablement changé le caractère de ce chant; il l'a harmonisé et adapté aux moyens des plus petits chœurs d'église. La question d'une exécution facile et agréable semble l'avoir préoccupé beaucoup plus que celle de la fidélité au texte donné. En conséquence, ce chant bulgare, présenté ainsi sans les manuscrits notés du XVIIe siècle où il fut trouvé, et surtout sans les manuscrits neumatiques qui doivent être à son origine, ne peut être l'objet d'une étude scientifique (1).

Tous les musicologues russes admettent que les nombreux *raspêvi* proviennent de la musique religieuse byzantine, interprétée par chaque nation, chaque région, et même chaque ville, à leur façon propre, et déformée par ignorance ou par goût personnel. La théorie musicale byzantine, exposée dans les traités, est non seulement obscure, mais assez contradictoire. A notre époque, en se guidant uniquement sur les traités du XIXe siècle, on n'arrive pas à comprendre exactement ce qu'est la musique byzantine moderne. Ainsi dans le présent et encore plus dans le passé, les traités seuls ne pouvaient pas guider le chanteur. Tout ce qui n'est pas indiqué dans ces traités était complété à l'époque par la tradition orale. Celle-ci évoluait, ou variait, selon le pays ou selon les aptitudes du maître de chant. Par suite chaque peuple déformait progressivement la musique byzantine en changeant les accents, en interprétant différemment certains signes ou certains groupes de signes, en préférant ses propres tonalités nationales aux tonalités byzantines. Les nombreux *raspêvi* qui apparurent en Russie, représentent la musique byzantine déformée par le génie du peuple russe.

Il est très probable qu'en Bulgarie existait aussi un chant byzantin déformé par le génie du peuple bulgare. On peut supposer que ce chant se manifestait plus librement quand le pays était indépen-

(1) Razumovskij, dans *Церк. пѣние въ Россiи*, t. II. Moscou, 1868, p. 176—178, donne les modes du *Raspêv bulgare*. Ils sont, selon lui tous diatoniques. Le Ier mode a une étendue de *do* à *sol* ; le IIe de *si* à *mi* ; le IIIe de *do* à *fa* ; le IVe de *la* à *ré* : le Ve de *la* à *mi* ; le VIe de *la* à *ré* : le VIIe de *do* à *fa* ; le VIIIe de *la* à *la*.

dant, et qu'il se cachait dans les monastères et à l'étranger, quand le pays tombait sous la domination étrangère. On sait que les Byzantins et plus tard leurs successeurs, les Grecs, pratiquaient une politique brutale d'assimilation, brûlant les livres et chassant la langue et le chant bulgares de l'église et de l'école.

Si un tel chant bulgare avait existé, il n'aurait pu exercer aucune influence sur la musique religieuse bulgare, parce que cette dernière aurait été obligée, au XIe siècle, de le renier officiellement pour suivre les Byzantins dans leurs évolutions musicales. D'autre part, selon les musicologues russes, le *Raspêv bulgare*, ne joua aucun rôle dans le développement de la musique religieuse russe. Donc ici et là un chant bulgare fit son apparition sans s'implanter nulle part. Y-a-t-il quelque rapport entre l'ancien chant bulgare et ce chant bulgare des manuscrits russes du XVIIe siècle ?

Nous n'en savons rien. Il n'est donc pas possible actuellement d'admettre que ce chant soit bulgare, mais seulement une création russe, inspirée peut-être par la manière de chanter de certains moines bulgares.

Par contre, le *Znamennyj raspêv* qui provient des livres slavons notés avec des neumes, est très important pour les études musicales. Il représente le plus ancien chant byzantino-slave, auquel les Russes sont restés fidèles au cours de plusieurs siècles. La comparaison des manuscrits neumatiques grecs et slaves les plus anciens, l'étude de la notation russe réformée et du *Znamennyj raspêv*, peuvent contribuer beaucoup à la connaissance des notations byzantines archaïques, sur lesquelles la musicologie byzantine manque de documentation.

Chapitre V.

LE SYSTEME MUSICAL BYZANTIN

(Notions générales).

A. *La notation.*

Cinq sortes de notations byzantines sont connues:

a) *La notation ekphonétique*, dite de lecture (du VIe au XIIe siècle).

b) *La notation paléobyzantine*, ou encore constantinopolitaine, hagiopolite primitive, notation linéaire, notation rythmique (du VIIIe au XIIe siècle).

c) *La notation médiobyzantine*, dite de Jean Damascène ou hagiopolite (du XIIe au XVe siècle).

d) *La notation néobyzantine*, dite de Koukouzélès (du XVe au XIXe siècle).

e) *La notation moderne*, dite de Chrysanthe (du début du XIXe siècle à nos jours).

Toutes ces notations se sont lentement transformées et perfectionnées à travers les siècles à partir de la notation initiale, la notation ekphonétique. Chaque notation, issue de la précédente, multiplie les signes, améliore le système, crée de nouvelles règles, sans rompre les liens qui la rattachent au passé. Ainsi, dans cette longue évolution musicale passe, comme un courant puissant, la tradition byzantine.

Les renseignements sur les anciennes notations proviennent des traités manuscrits; pour la notation moderne ils se trouvent d'abord dans le traité de Chrysanthe (1) et dans d'autres traités grecs, français, bulgares qui développent sa théorie (2).

(1) La reforme de Chrysanthe date de 1814. Son livre porte le nom de Θεωρητικὸν Μέγα. Édité à Paris en 1821, il a été réimprimé à Athènes en 1911.

(2) On peut citer parmi les meilleurs traités de musique byzantine moderne: Melpo Merlier, *Etudes de Musique Byzantine. Le premier mode et son plagal*, Paris, 1935; P. Rebours, *Traité de Psaltique*, Paris, 1906; F. Sarafov, *Рѫководство за практич и теор. изуч. на Вост. Цър. Муз.*, Sofia, 1912.

Les manuscrits qui traitent surtout des notations médiobyzantine et néobyzantine sont contradictoires et très difficiles à comprendre. Les explications pratiques, avec exemples musicaux, manquent totalement: il semble que leurs auteurs ne cherchent pas à éclaircir ce qui est obscur, mais à faire étalage de comparaisons méthaphysiques, dans un langage pompeux qui ne contribue pas à dissiper les ténèbres. Voici quelques exemples de cette prose: « L'homme a cinq sens, la musique en a également cinq: ceux de l'homme sont: l'ouïe, l'odorat ... ceux de la musique sont: le *kouphisma*, le *tsakisma* (klasma-micron), la *paraklētikē*, la *phthora* et le *thema*, car nous expliquons tout par analogie avec la création de l'homme: l'homme a des mains et des pieds, il en est de même pour les sons. Et quels sont-ils? Ce sont les signes composés: le *kratēma*, le *xēron-klasma* etc. » (1).

Un autre manuscrit explique ainsi le signe *Ison*, qui indique la répétition de la même note: « L'*Ison* remplace la Sainte-Trinité. Celle-ci représente un trio indivisible. De même que ni le Père, ni le Fils, ni le Saint-Esprit ne sont des divinités supérieures l'une à l'autre, de même l'*Ison* se chante d'une voix égale, sans élévation et sans descente de la voix, avec des doigts recourbés » (2).

Les autres signes sont expliqués de manière analogue: « L'*Oxeia* personnifie des lances pointues qui transpercent comme des clous ». « *Petastē* est la main droite de Dieu qui dit au Paralytique: — Prends ta couche et marche ». « *Kouphisma* remplace le petit nuage qui cache Dieu au moment de la Transfiguration et les doigts du chanteur représentent le Christ, Moïse et Elie » (3).

Perdue dans la brume de telles explications qui s'étendent sur des pages entières, la théorie musicale byzantine peut s'éclairer un peu par la comparaison des divers traités et la connaissance de la tradition. Car si la théorie musicale byzantine varie dans les détails, il n'en est pas ainsi en général pour les principes essentiels: toutes les innovations se rattachent au passé.

Les traités de musique moderne des XIXe et XXe siècles, qui ont

(1) Manuscrit 811 de la bibliothèque du Métochion du St-Sépulcre (Phanar,) p. 18—19, voir J. Thibaut, *Étude de Mus. Byzan.* (*Извѣст. на Русс. Арх. Инст.*, t. III, Sofia, 1895, p. 154.

(2) Il s'agit du mouvement chironomique de la main qui indique ce signe.

(3) Traité de Michel Blemmydès du XIVe siècle (P. Uspenskij, *Перв. путеш. въ Аѳон. тонас. и скиты*, Moscou 1881, p. 87—88).

subi l'influence du système occidental, sont beaucoup plus compréhensibles. Mais là encore les difficultés sont nombreuses pour un amateur qui ne connaît pas la tradition et n'a pas obtenu d'explications orales (1).

Les principes de la notation *ekphonétique* sont différents de ceux des notations postérieures ; nous la laissons donc de côté car elle ne se soumet pas aux mêmes règles générales que les autres. Cette notation a une dizaine de signes, mais ils n'ont pas une valeur diastématique (2).

Les quatre autres notations byzantines, énumérées plus haut, observent les mêmes principes : les signes, dont l'aspect général change peu dans les diverses notations, s'alignent au-dessus du texte en indiquant non pas les notes, mais une suite d'intervalles. Ces intervalles se rangent à partir de la note initiale et aboutissent au son fondamental de la tonalité. Le chant est monodique, au rythme libre, sans barre de mesure.

La première de ces quatre notations, la notation *paléobyzantine* (du VIII[e] au XII[e] siècle), est la plus simple. Elle n'a pas encore été déchiffrée, car il n'existe aucun traité sur cette notation.

La deuxième, la *médiobyzantine* (du XII[e] au XV[e] siècle), constitue un système musical plus complet que le précédent. Elle a été déchiffrée grâce aux traités byzantins conservés en manuscrits.

La troisième, la *néobyzantine* (XV[e] au XIX[e] siècle), est attribuée à Jean Koukouzélès (fin XIII[e], début du XIV[e] siècle) qui passe pour avoir introduit dans la musique byzantine un apport étranger Cette notation est très peu différente de la *médiobyzantine*.

La notation *moderne* (du XIX[e] siècle à nos jours) est due à. Chrysanthe qui, secondé par Grégoire de Crète et Chourmousios, allégea, en 1814, le système des signes musicaux superflus, établit des règles nouvelles, souvent plus claires que les précédentes, et rendit ainsi ce système plus proche de la tournure d'esprit occidental. En accomplissant cette réforme au XIX[e] siècle, Chrysanthe agissait sous l'influence d'un courant réformateur qui surgit brus-

(1) Rebours, dans son *Traité de Psaltique*, p. 73, se plaint du désordre des traités grecs. Bourgault-Ducoudray dit à ce sujet : « Je me convainquis que j'aurais pu pâlir longtemps sur les traités, sans réussir à me faire une idée exacte d'une musique dont la théorie est véritablement à créer et où les principes de la notation sont en désaccord avec l'écriture et les règles consignées dans les livres ». *Souvenir d'une mission en Grèce et en Orient*, Paris 1876, p. 27.

(2) Pour cette notation voir plus loi n ch. VI, p. 95 ss. et ch. VII, p. 132 ss

quement, par suite de la pénétration de la musique occidentale dans l'Orient orthodoxe. Mais cette réforme manque de base scientifique : elle est survenue à une époque où la vraie tradition était déjà en partie perdue.

Comme les anciens traités ne donnent presque aucune précision sur la place des intervalles dans les échelles, le système moderne serait très précieux à ce point de vue s'il pouvait permettre d'éclairer cette question. Mais chez Chrysanthe aussi, la théorie des *ēchoi* (ἦχος = mode) est très confuse; la pratique s'oppose constamment à la théorie et les exceptions sont plus nombreuses que les règles elles-mêmes. En rompant certains liens avec le passé, le système moderne nous en éloigne davantage. Ainsi sur la question des *ēchoi* nous ne connaissons pas les traditions qu'il a gardées, ni celles qu'il a rejetées.

Si l'intérêt de cette réforme, en ce qui concerne les modes, n'apparaît pas clairement, il est beaucoup plus facile de juger de la réforme des signes diastématiques. Elle n'est pas radicale. Chrysanthe a supprimé, en effet, quelques-uns de ces signes, mais l'emploi des autres diffère peu de celui des notations médiobyzantine et néobyzantine, où la valeur de ces signes est bien connue.

Le système moderne a supprimé également un grand nombre de signes dits de *chironomie*, surtout ceux d'entre eux qui s'employaient comme signes d'expression. Ils étaient devenus très nombreux après le XV[e] siècle, compliquant inutilement l'écriture musicale : les Grecs continuaient à les indiquer sur les manuscrits, mais ils n'en tenaient compte que très rarement.

Signes phonétiques et aphones.

Dans le premier groupe on trouve les signes diastématiques qui indiquent les intervalles et qui sont appelés *phonétiques* dans la notation *médiobyzantine* (φωνητικὰ σημάδια). Cette notation fixe, en effet, leur valeur qui paraît avoir été seulement approximative dans la notation *paléobyzantine*.

Le deuxième groupe est celui des signes de *chironomie*, les traités byzantins les appellent signes *aphones* (ἄφωνα σημάδια), qui sont des signes de durée et de nuances. Une partie de ces signes s'appellent *grandes hypostases*, elles ont une origine très ancienne. Elles viennent de la notation *kontakarienne*, inconnue encore en Occident, que nous étudions à part (voir plus loin p. 113 et p. 140).

Les signes diastématiques des notations paléobyzantine, médiobyzantine et moderne (bien que cette dernière en ait supprimé quelques-uns) sont restés identiques, à peu de chose près, par leur aspect calligraphique et par leur valeur diastématique (seuls les signes de la notation paléobyzantine ne possèdent pas une valeur diastématique fixe comme les autres).

Les signes diastématiques se divisent en deux catégories: signes ascendants et descendants. Le signe *ison*, qui répète la note précédente, est le seul qui n'entre pas dans ces deux catégories.

Par rapport aux influences que certains signes peuvent exercer sur d'autres (modification de la valeur des signes avec lesquels ils entrent en combinaison), les Byzantins classent encore les signes diastématiques en *corps*, σώματα, indiquant des mouvements de seconde et *esprits*, πνεύματα, indiquant des sauts (tierce ou quinte) (1).

Les corps sont: *oligon*, *oxeia*, *petastē*, *kentēmata* (double *kentēma*) *pelaston*, *kouphisma*, *apostrophos* et *syndesmoi* (double apostrophe).

Ainsi l'esprit (tierce ascendante) placé au-dessous du corps (seconde ascendante) indique une tierce ascendante, mais si le corps est placé au-dessus de, le groupe a la valeur de quarte ascendante.

Les esprits sont: *kentēma*, *hypsēlē*, *elaphron*, *chamēlē*. « L'esprit » subordonne « le corps » et lui fait perdre sa valeur d'intervalle, mais seulement lorsque cet esprit se trouve placé au-dessous ou à droite du corps. Si « l'esprit » est placé au-dessus du « corps », les valeurs des deux signes s'additionnent.

Parmi les signes ascendants, *oligon*, *oxeia*, *petastē*, *kouphisma*, *pelaston*, et *kentēmata* donnent l'intervalle de seconde.

On se demande souvent pourquoi les Byzantins employaient des signes différents pour désigner l'intervalle de seconde ascendante. C'était un moyen d' indiquer, par un savant système, des nuances expressives ou dynamiques, système qui s'appliquait non seulement aux secondes ascendantes, mais aussi à tout autre mouvement diastématique ainsi que pour la répétition de la même note. *L'oxeia* se met seulement sur les syllabes accentuées et traduit en musique l'accent aigu; la *petastē* indique également une note accentuée qui est toujours la plus élevée de la phrase musicale. Mais la différence entre ces deux signes est difficile à saisir, car

(1) Les théoriciens byzantins distinguent encore des tons neutres: *hyporrhoe*, *kratēmo-hyporrhoon*, dont les particularités sont mal connues.

dans les manuscrits l'*oxeia* est souvent remplacée par la *petastē* et inversement. Le *kouphisma*, par contre, donne une note légère et se place habituellement sur une syllabe atone. Le *pelaston* indique la note accentuée dans un groupe de notes; il se rencontre surtout dans les chants mélismatiques. Quant au *kentēma double*, il s'emploie sans syllabe, car il est toujours lié à un autre signe.

Les autres signes ascendants se forment, dans les notations médiobyzantine et néobyzantine, par une combinaison de deux ou plusieurs signes:

Le *kentēma*, à droite ou au-dessous d'un signe de seconde ascendante et de la *petastē*, donne la tierce ascendante (selon le mode, sans préciser s'il s'agit d'une tierce majeure ou mineure).

	(do)	*mi*	*mi*	*sol*
Ex.				

Le *kentēma* au-dessus d'un signe de seconde ascendante (l'*oligon*, la *petastē*, l'*oxeia* et le *kouphisma*) donne la quarte ascendante (juste ou altérée selon le mode); p. ex. = *(do)-fa.*

L'*hypsēlē* du côté droit de l'*oligon*, de l'*oxeia*, de la *petastē*, du *kouphisma*, donne la quinte ascendante (juste ou altérée selon le mode); p. ex. = *(do)-sol.*

L'*hypsēlē* à gauche ou au centre de l'*oligon*, de la *petastē*, ou du *kouphisma*, donne la sixte ascendante (majeure ou mineure); p. ex. = *(do)-la.*

Le *kentēma* et l'*hypsēlē* à droite et sur l'*oligon*, la *petastē* et le *kouphisma*, donnent la septième ascendante; p. ex. = *(do)-si.*

Le *kentēma* et l'*hypsēlē* sur l'*oligon*, la *petastē*, l'*oxeia* ou le *kouphisma*, donnent l'octave ascendante; p. ex. = *(do)-do.*

Les signes diastématiques descendants sont les suivants:

L'*apostrophe* donne l'intervalle de seconde descendante dans les notations médiobyzantine, néobyzantine et moderne.

L'*apostrophe double (syndesmoi)* donne également la seconde descendante, mais sa durée est double.

L'*elaphron* seul ou précédé de l'*apostrophe* donne la tierce descendante, majeure ou mineure selon le mode.

L'*elaphron* au-dessus de l'*apostrophe* donne la quarte descendante. Le même signe au-dessus des *syndesmoi* donne également la quarte descendante; sa durée est double.

L'*hyporrhoē* s donne la tierce descendante, précédée de la note intermédiaire de passage; il n'est jamais employé au début d'une phrase musicale.

La *chamēlē* (précédée de l'*apostrophe* avec laquelle elle est toujours unie) donne la quinte descendante.

La *chamēlē* au-dessus de l'*apostrophe* donne la sixte descendante majeure ou mineure.

La *chamēlē* au-dessus de l'*elaphron* donne l'intervalle de septième descendante.

La *chamēlē*, au-dessous de laquelle on pose l'*elaphron* et l'*apostrophe*, donne l'intervalle de l'octave descendante.

Dans la notation de Chrysanthe ces signes gardent leurs noms et leurs graphismes.

Les intervalles de neuvième et de dixième, qui peuvent s'exprimer par la réunion de quelques signes, ne s'emploient presque jamais.

La connaissance de la valeur de ces signes ne permet pas encore de lire la musique byzantine, si l'on ignore leurs paticularités, les influences qu'ils exercent les uns sur les autres, et leurs combinaisons avec les signes de chironomie.

Les particularités les plus importantes sont les suivantes :

L'*Ison* annulle la valeur diastématique de tous les corps sur lesquels il se pose ; seule la valeur dynamique du corps subsiste.

Ex. = (*la*), *la*, *la*, *la*

Le signe *kentēma double* (*kentēmata*) fait seul exception à cette règle. En outre, lorsque le *kentēma double* est en association avec un autre signe, on lit toujours ce dernier signe en premier et le *kentēma double* ensuite.

Ex. (*la*) *si do* (*la*) *do ré* (*la*) *la ré*

L'union d'un signe ascendant à un autre signe ascendant indique un plus grand intervalle, dont la valeur représente la totalité des deux valeurs réunies et exécutées par bond. Seul le *kentēma double* fait exception à la règle et se lit indépendamment de l'autre signe ascendant. Le *kentēma double* s'emploie déjà sans syllabe dans les manuscrits très anciens.

Lorsque une note descendante se trouve au-dessus d'une note ascendante, celle-ci perd toute valeur et le signe descendant compte seul.

Ex. (*do*) *si* (*do*) *si*

(Le *kentēma double* fait exception à cette règle ; de même l'*hyporroē* ne peut annuler un autre signe).

Deux *apostrophes* placées l'une sur l'autre ou disposées en diagonale donnent deux secondes descendantes.

Dans certains manuscrits anciens, on remarque deux ou trois syllabes sans notes. On croit que, dans ce cas, on simplifie en omettant le signe *Ison*, qui exprime la répétition de la même note.

Outre les signes diastématiques il existe d'autres signes, ceux de *chironomie*. Le mot χειρονομία signifie indication ou direction par la main. Les traités le définissent ainsi : « La *chironomie* est la loi qui nous a été donnée par les Saints-Pères, St-Cosmas et St-Jean Damascène. Lorsque la voix s'échappe de la bouche du chanteur, à l'instant même paraît la chironomie » (1). « En voyant tous la main du *domesticos* nous chantons avec ensemble ; c'est pour cette raison que la *chironomie* est très utile » (2).

La *chironomie* est donc l'art de guider les chœurs par les mouvements de la main et des doigts. Les signes de *chironomie* sont ceux de durée et de nuances. Chaque système musical byzantin augmentait ou diminuait leur nombre, tout en gardant leur sens à ceux qui subsistaient. C'est dans la notation *néobyzantine* qu'ils sont les plus nombreux (trente-huit). La notation *moderne* les réduit à six.

Certains de ces signes ont des dimensions plus grandes que les autres. Ce sont les *grandes hypostases*, signes d'expression et de nuances, comme tous les signes aphones. La notation de Koukouzélès qui les emploie beaucoup, abonde en dolce, piano, legato, léger, renforcé, tremolo, recueilli, lent, rapide, suave, joyeux, large, plein etc., ainsi qu'en petites notes, en fioritures de toutes sortes, selon le goût de l'époque du XVe au XIXe siècle. Les signes chironomiques qui indiquent la durée étaient peu soumis à la discipline des chiffres et des fractions de la musique occidentale. Les termes

(1) IIIe traité anonyme du Codex 811. (Thibaut, *Origine byz.*, p. 56. Ce traité date probablement du XVIIe siècle.

(2) Codex 811, traité du hiéromoine Gabriel, p. 181. L'auteur vivait au XVIe siècle. (Idem, *Op. cit.*, p. 56).

« un peu long » ou « un peu moins long » règnent en maîtres. La notation moderne seule divise un temps en moitiés, quarts, huitièmes et seizièmes.

La musique byzantine ignore les mesures binaires et ternaires. Chaque note a la valeur d'un temps. Cette unité, dite « un temps », est exprimée par un mouvement d'abaissement et d'élévation de la main et du pied. Tous les signes diastématiques, excepté le signe *syndesmoi* (*double apostrophe*), ont la valeur d'un temps. Il est d'usage de traduire « un temps » des manuscrits par une croche et « un temps » de la notation moderne par une noire.

Les principaux signes de durée sont :

Le klasma (petit retard). On considère ce signe comme ajoutant un demi-temps à la valeur d'une note. Wellesz et Tillyard le traduisent en ajoutant un point à la croche.

La diplē (grand retard). Elle double la durée de la note sur laquelle elle est posée. En composition avec *klasma*, elle a le sens d'un point d'orgue. Mais, comme la précision n'est pas une vertu byzantine, certains manuscrits, en transcrivant les mêmes mélodies, mettent un *klasma* à la place de la *diplē* et inversement.

Le gorgon (accelerando). Dans les manuscrits ce signe indique que les notes sur lesquelles il se place doivent s'exécuter plus rapidement.

L'*argon* (ritardando), signe rare dans la notation médiobyzantine, plus fréquent dans la néobyzantine, d'où il passe dans la moderne. C'est un signe de retard assez peu précis dans les manuscrits. Dans la notation de Chrysanthe il double la note sur laquelle il est posé et diminue d'un demi-temps les deux notes précédentes.

Le *kratēma* ou composé de *diplē* et de *petastē*, ou de *diplē* et d'*ison* ; ce signe est considéré comme doublant la valeur de la note.

Dans les manuscrits, surtout ceux de la notation néobyzantine, les signes de durée sont parfois secondés par les grandes hypostases. Ainsi par exemple, les grandes hypostases placées d'une certaine manière sur quatre ou cinq notes leur donnent un mouvement plus vif:

(*la*,) *si*, *do*, *si*, *la*. (*la*,) *si*, *do*, *si*, *sol*, *la*, *si*. (*la*) *la*-, *si*, *do*, *si*, *sol*, *la*.

Les *themas* : . Bien que ces signes ne fassent point partie des signes de durée proprement dits, ils désignent des groupes fixes de notes, exécutées en un mouvement rapide.

On rencontre, dans les notations médiobyzantine et néobyzantine, quelques signes dont la signification n'est pas très bien déterminée.

Le *piasma* : accent sur la dernière note d'un groupe.

Le *psēphiston* : sfz.

La *bareia* : accentue la première note d'un groupe.

Ce dernier signe peut aussi séparer deux signes qui pourraient être additionnés ; dans ce cas on lit l'*elaphron* en premier lieu :

	sans *bareia* :	avec *bareia* :
Ex. :	(*la*)-*mi*	(*la*)-*fa* - *mi*

Le *xēron-klasma* ; mezzo staccato.

La *paraklētikē*, ; signe d'expression et de liaison.

Le *seisma* (*Piasma* suivi d'*hyporrhoē*) : trémolo.

Le *kratēmo-hyporrhoon* : *si la sol.*

L'*antikenōma* : glissando (Tillyard).

B. *Les modes*.

Les anciens traités byzantins indiquent que les huit modes d'église sont dans cet ordre :

	... *ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*	*ré* ...	
Modes authentes :	Ier	IIe	IIIe	IVe	Ier	IIe	IIIe	IVe	
	en montant →								
	Ier	IIe	IIIe	IVe	I^e	IIe	IIIe	IVe	Modes plagaux.
	← en descendant								

Mais comme toujours la théorie byzantine diffère de la pratique, cet ordre est loin de nous renseigner suffisamment. Chaque mode est déterminé par les notes initiales, les finales, les formules musicales, les martyries (ou clefs) et les intonations.

Chaque tonalité a plusieurs ἐπηχήματα, ἐνήχηματα, ἀπήχηματα, ou intonations qui sont des phrases musicales munies de syllabes conventionelles que les Byzantins utilisent, comme les Occidentaux emploient l'arpège, pour introduire l'ouïe dans la tonalité. Voici un

exemple de ces intonations (accompagnées des noms grecs des modes) qui comportent de nombreuses variantes :

Ier	mode — Ananes	—	*la sol fa mi ré mi fa sol la.*
IIe	mode — Neanes	—	*si la sol si*
IIIe	mode — Nana	—	*do do*
IVe	mode — Hagia	—	*sol sol la sol fa sol*
Ier	plagal — Aneanes	—	*ré fa mi ré*
IIe	plagal — Neeanes	—	*sol la si la sol la* (finale *mi*)
IIIe	plagal — Aanes	—	*fa sol mi fa*
IVe	plagal — Nehagie	—	*sol la sol sol* (1).

Les Martyries (Μαρτυρίαι), ou clefs, indiquent le mode et déterminent la note initiale. Elles figurent au début de la mélodie et sont répétées à la fin des périodes musicales et à la fin du morceau. La répétition de la martyrie facilite la lecture et permet aux chanteurs de corriger leurs erreurs. Les martyries sont rares dans la notation paléobyzantine, et beaucoup plus fréquentes dans les notations postérieures.

Le tableau de M. Tillyard (2) qui permet de lire les martyries et de trouver la note initiale est un guide précieux pour le déchiffrage des mélodies médiobyzantines. Les explications que nous allons donner plus loin s'appuient sur ce tableau.

La disposition des intervalles dans chaque échelle est la question la plus obscure et la plus contradictoire du système byzantin. Les traités ne peuvent nous apporter aucune précision à ce sujet. M. Tillyard, comme M. Wellesz et d'autres chercheurs occidentaux, considèrent toutes les échelles byzantines comme diatoniques. En effet, le signe chromatique *nenanō* ne commence à apparaître dans les traités qu'à partir du XIIIe siècle. Pourtant, on le rencontre parfois dans des livres de chant plus anciens, et il figure sur les manuscrits slavons notés avec la notation paléobyzantine au IXe siècle. M. Tillyard admet que dans la notation néobyzantine, où ce signe est très fréquent, il pourrait indiquer une pratique ancienne, bien que non écrite, des chanteurs ayant subi l'influence orientale. Cet auteur laisse à l'interprète moderne la liberté d'indiquer sur la portée les changements chromatiques qu'il estime nécessaires. Pour les modes anciens M. Tillyard emploie le *si bémol* dans le cas de

(1) Voir H. J. W. Tillyard, *Handbook*, p. 31.
(2) Tillyard, *Handbook*, p. 33.

modulation vers le mode plagal pour atténuer l'effet désagréable de la quarte augmentée : *fa - si.*

Ier mode authente.

Dans les manuscrits médiobyzantins, néobyzantins et parfois dans les paléobyzantins, ce mode commence par le deuxième pentacorde avec le son *la*. Ceci est alors indiqué par les signes *oxeia* (ou *oligon*) et *hypsêlê* : ou . Finales : *la* ou *ré*. (Dans les transcriptions de ce mode sur la portée, il est employé généralement avec le *si* ♭ dans certaines descentes et lorsque la mélodie touchant à peine le *si*, qui devient bémol, redescend).

IIe mode authente.

La note initiale du IIe mode est indiquée avec les martyries suivantes :

	commence par le son	*sol* ;
	- - - -	*si* ;
	- - - -	*la* ;
	- - - -	*sol* ;

Finales : *mi* et *si*.

Les musicologues occidentaux transcrivent les chants de ce mode sans aucune altération (notation médiobyzantine). Ils considèrent que le genre chromatique est apparu au XIIIe siècle avec le mode *nenanō*, et qu'auparavant le IIe mode authente, comme son plagal, n'étaient que diatoniques. D'ailleurs les modes chromatiques n'existent pas dans la musique religieuse russe. On peut donc admettre qu'ils n'étaient pas encore en usage à Byzance à l'époque de la traduction des livres de chant grecs en slavon.

IIIe mode authente.

Il commence par *do*, martyries : Γ , Γ , Γ , ; ou par *la*, martyries : Γ , Γ. Finales : *fa* et *do*.

M. Wellesz transcrit le III[e] mode sans altérations. M. Tillyard, lui aussi, met, en règle générale, un *si naturel* pour le III[e] authente. M. Tardo emploie le *si* ♭ (1).

IV[e] mode authente.

Il commence le plus souvent par *sol* ou *ré* (moins fréquemment). Il descend parfois à *do*. Martyries : χ/η ..., χ/η ... ; Finale *sol*. M.M. Tillyard et Wellesz transcrivent les mélodies de ce mode sans altérations. M. Petrescu aussi lorsque l'échelle est *sol*. (Il considère l'échelle *do* comme une transposition d'une quinte plus bas et pour celle-ci il emploie le *si* ♭).

I[er] mode plagal.

Il commence par : 1) *ré* ou *la*, martyrie : λ/π ... ; 2) *sol*, martyrie : λ/π ... ; 3) *mi*, martyrie : λ/π ... . Finale *ré* (rarement *la*).

En transcrivant les chants de ce mode, les musicologues occidentaux emploient, en général, le *si* ♭ sauf dans des cas de modulation.

II[e] mode plagal.

Il commence par : 1) *mi* : λ/π ... 2) *sol* : λ/π ... 3) *la* : λ/π ... 4) *fa* : λ/π ... ; finale : *mi*.

On transcrit ce mode sans altérations; parfois le *si bémol* remplace le *si naturel*.

III[e] mode plagal.

Il commence par *fa* : ..., ..., ou *la* : ... . Finale : *fa*.

On emploie généralement le *si* ♭ à la place du *si naturel*.

IV[e] mode plagal.

Il peut commencer par les sons : 1) *sol* : ...

(1) H. J. W. Tillyard, *The Hymns of the Sticherarium for Novem.*, Copenh., 1936; Idem, *The Hymns of the Octoechus*, part I, Copenh., 1940; part II, Copenh., 1949; Eg. Wellesz, *Die Hymnen des Sticher. für Sept.*, Copenh., 1936; J. D. Petrescu, *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; L. Tardo, *L'Antica melurg. biz.*, Grottaferrata, 1938.

2) *la* : λ/π ... λ/π ... 3) *do* : λ/π ... λ/π ... ; 4) *mi* : λ/π ... Finale : *sol*.

M. Wellesz le traduit sans altérations. M. Tillyard emploie le *si* ♭.

(Pour les modes de la musique byzantine moderne voir Mme Melpo Merlier, *Études de musique byzantine. Le premier mode et son plagal*, Paris 1935).

C. *L'Ison* (ou bourdon vocal).

L'Église grecque n'acceptait pas l'usage d'instruments dans le service divin. Les orgues, si nombreuses dans le palais impérial de Constantinople, étaient bannies des églises. On considérait le jeu des instruments comme profane, et on trouvait que seule la voix humaine était capable et digne de chanter la gloire du Seigneur. Mais comme il était difficile d'exécuter les chants sans instrument qui soutînt la voix, les Byzantins introduisirent l'emploi de l'Ison, ou bourdon vocal, qui remplaçait la pédale de l'orgue. Il consistait à tenir pendant tout le cours de la mélodie la tonique ou la dominante de la tonalité.

L'Ison était exécuté soit par le chœur, qui répétait doucement à voix presque égale les vers que le soliste (le Protopsalte) chantait mélodieusement, soit, dans les petites églises, par une seule voix qui remplaçait le chœur. Là où il y avait deux chœurs, l'un tenait l'Ison quand l'autre chantait et réciproquement.

L'Ison simple était tenu sur la tonique, l'Ison double sur la tonique et la dominante. Dans les modulations, l'Ison passait de la tonique de la première tonalité à celle de la seconde et aidait le soliste à chanter juste. L'Ison exécutait parfois certains mouvements dans le cadre de la tonalité, surtout quand la voix du soliste tenait une note égale.

En général, l'Ison accompagnait les chants solo, en particulier les chants papadiques.

Même dans un exposé court et simple fait avec le désir de rendre compréhensible le système byzantin, sa complexité et ses contradictions apparaissent. Celles-ci sont dues en partie à la mentalité du Moyen-Age qui n'avait pas les mêmes préoccupations de clarté et

de précision que l'époque moderne. Le savoir était considéré comme un privilège qu'on gardait jalousement. Le puissant traditionalisme byzantin était le principal organe de transmission de ce savoir, les traités théoriques ne jouaient qu'un rôle accessoire.

Pourtant, dans le passé comme de nos jours, les goûts changeaient, des influences extérieures ébranlaient parfois les systèmes considérés comme immuables, et des réformateurs apparaissaient. En général, les Byzantins attribuaient les réformes aux Saints jouissant d'un grand prestige. Aussi l'Église orthodoxe n'abandonnait pas facilement un procédé lié au nom de l'un d'eux pour un nouveau. Elle s'efforçait au contraire de concilier l'ancienne pratique avec la nouvelle et n'y renonçait que lorsqu'elle y était absolument obligée. Ces réformes n'annulant pas le précédent état de choses, mais accumulant au contraire des pratiques et des principes tombés en désuétude, furent une des causes de la confusion qui régna dans le système musical byzantin.

Chapitre VI

LES NOTATIONS BYZANTINES

(du VIIIe aux XIIe et XIIIe siècles)

A. La notation ekphonetique.

La première en date des notations byzantines représente la base à partir de laquelle se sont développées les notations postérieures. Connue sous le nom de notation *ekphonétique*, elle fut en usage à Byzance du VIIIe aux XIIe et XIIIe siècles.

La notation *ekphonétique* emploie des signes ou neumes placés au-dessus, au-dessous ou sur la ligne du texte, écrits ordinairement à l'encre rouge ou violette pour être distingués des autres accents ou abréviations du texte. Ces signes ekphonétiques ornent les anciens Évangiles, les Actes et les Épitres des Apôtres et les Lectures Prophétiques de l'Ancien Testament.

Le nom d'ekphonétique vient de ἐκφώνησις, lecture à haute voix. Cette notation servait d'aide-mémoire pour la lecture solennelle, la *lectio solennis* de l'Église grecque, qui avait l'allure d'un véritable chant, parfois un peu monotone, parfois agrémenté de petits ornements musicaux qui étaient plus fréquents à la fin des phrases.

Ces signes, qui sont toujours en groupe et encadrent des incises, sont composés des éléments suivants :

Oxeia, 'Οξεῖα : ⸝
Bareia, Βαρεῖα : \
Kathistē, Καθιστή : ⸗
Syrmatikē, Συρματική : ~
Paraklētikē, Παρακλητική : ⌣
Hypocrisis, 'Υπόκρισις : ; ou ⁏
Kremastē, Κρεμαστή : ⸝

Apesō-exō, ᾿Απέσω-ἔξω : ↗ . . . ↗
Kentēmata, Κεντήματα : ⁃
Synemba, Συνέμβα : ‿
Apostrophe, ᾿Απόστροφος : ↗
Teleia, Τελεία : +

Quelques signes : l'*oxeia*, la *bareia*, l'*apostrophe*, sont quelquefois doubles : ⩘, ⩗, ⩘.

Selon la place qu'ils occupent par rapport au texte, les signes ekphonétiques se divisent en trois catégories : signes au-dessus du texte : *oxeia, bareia, syrmatikē, kremastē, paraklētikē, kentēmata* ; signes au-dessous du texte : *apostrophe, synemba, kathistē* ; signes latéraux : *teleia* et *hypocrisis*.

Il semble aujourd'hui incontestable que l'origine des signes ekphonétiques se trouve dans les signes de l'accentuation grecque, bien que quelques auteurs isolés et déjà anciens, en s'appuyant sur les affirmations erronées du Manuscrit 811, soutiennent que les signes ekphonétiques proviennent de la notation alphabétique des anciens Grecs (1).

Bien que les livres de la Grèce antique ne portent pas de signes de prosodie, des témoignages nous ont indiqué que les anciens Grecs considéraient la déclamation expressive presque comme un art musical. Des règles déterminaient l'étendue des sons que devait parcourir la voix dans la prononciation des discours ainsi que dans la récitation poétique. Cette déclamation chantée du discours n'embrassait pas une longue étendue de sons. Entre l'accent aigu et l'accent grave, l'intervalle ne dépassait pas la quinte (2).

(1) Manuscrit 811 de la Bibliothèque du Métochion du Saint-Sépulcre (Phanar) fol. 34. Voir Thibaut, *Origine Byzantine*, p. 22. Les anciens Grecs avaient deux systèmes de notation alphabétique : le premier était composé des signes d'un alphabet ancien, et le second de 24 lettres de l'alphabet ionien. Ils étaient employés indifféremment. Cependant lorsqu'on notait à la fois le chant et l'accompagnement, l'alphabet ionien marquait le chant et l'alphabet ancien l'accompagnement. Les premiers chrétiens empruntèrent la notation alphabétique des Grecs pour noter leurs hymnes. Un manuscrit datant du IIIe ou IVe siècle nous en donne la preuve. Il s'agit d'un hymne à la Sainte Trinité ; le chant y est indiqué avec les lettres de l'alphabet ionien. Voir *Oxyrhynchus Papyri*, édit. par Grenfell et Hunt, 1921, t. XV, N° 1786 ; Reinach, *La Musique Grecque*, Paris, 1926, p. 207 ; une photographie de ce manuscrit est reproduite par L. Tardo, dans *l'Antica melurg. biz.*, Tavola I, p. 56—57.

(2) La principale règle qui déterminait l'étendue de la voix, selon Denys

M. C. Høeg, dans son livre *La notation ekphonétique*, a fait une étude très intéressante de ce qu'était la lecture chantée chez les peuples juif, syrien, copte, arménien.

D'après les recherches de M. Idelsohn, que M. Høeg nous a fait connaître, la tradition orale juive de récitation musicale des textes bibliques survit de nos jours. L'enregistrement et le tableau synthétique dressés par M. Idelsohn, tendent à prouver que la tradition ekphonétique remonte fort loin dans le passé du peuple juif (1).

M. Høeg a examiné également l'accentuation des Syriens et une notation « ekphonétique » trouvée par M. Wellesz dans certains textes sogdiens. Les signes de ces derniers présentent une grande analogie avec les accents syriens.

L'influence du système ekphonétique grec se manifeste dans quatre petits fragments coptes où l'on voit le signe *oxeia* multiplié jusqu'à six fois (2).

M. Høeg a étudié ensuite le système de la notation arménienne employé encore actuellement. Un tableau comparatif montre que ce système est fortement influencé par la notation ekphonétique byzantine, mais on manque de renseignements sur la date de la notation arménienne.

Toutes ces recherches fortifient la conviction que la *lectio solennis* était largement répandue dans l'Orient. La question des influences mutuelles qu'ont exercées les unes sur les autres toutes ces notations n'est pas encore élucidée. M. Høeg avance deux hypothèses sur l'origine de la tradition ekphonétique byzantine : l'hypothèse grecque et l'hypothèse hébraïque (3).

Le nombre très limité des manuscrits des VIe et VIIe siècles et les doutes que l'on a sur leur date exacte, nous oblige à reporter au

d'Halic. était que celle-ci ne devait pas s'élever au delà d'une quinte, ni s'abaisser au-dessous de cet intervalle. Décrivant l'instrument rebâb destiné à l'accompagnement de la voix des poètes et des rapsodes, Villoteau remarque que cet instrument ne dépassait pas la quinte, intervalle nécessaire à ces sortes de récits. Villoteau, *Descrip. hist. techn. et littér. des instrum. des Orientaux*, (*Description d'Egypte*, t. XIII), Paris, 1823, p. 361—362.

(1) Idelsohn, *Jewish Music*, New York, 1929, p. 44 ss. Pour les signes « ekphonétiques » juifs, voir aussi Fétis, *Histoire générale de la musique*, t. I, p. 445—455, Paris, 1869.

(2) Un manuscrit (Cod. N° XLIV du Mont Sinaï) remarqué par J. Thibaut, emploie des signes semblables aux signes coptes. Voir Thibaut, *Monuments*, p. 17.

(3) C. Høeg, *La notation ekphonétique*, p. 137—153.

VIIIe siècle la formation complète du système ekphonétique. Sont considérés comme manuscrits ekphonétiques anciens, les deux fragments d'Evangiliaire de la Bibliothèque de St-Pétersbourg, présentés en fac-similés par J. Thibaut, dans ses *Monuments* (1), le *Codex Ephraemi* de la Bibliothèque Nationale de Paris (2), ainsi que le manuscrit Petrop. 219, appelé encore *Tetraevangelium Uspenskianum*, datant de 835, remarqué déjà par Gardthausen (3). Ce dernier manuscrit est peu connu et encore moins étudié. Une page a été publiée par Gardthausen, mais son attention ne s'est pas portée sur la notation ekphonétique. L'auteur ne donne pas de renseignements utiles sur les signes musicaux. P. Lavrov donne aussi en fac-similé ce manuscrit ainsi qu'un autre datant de 844, dont les signes ekphonétiques sont beaucoup plus visibles (4).

Le nombre très restreint de manuscrits du VIIe siècle, le mauvais état du Codex Ephraemi, où certaines pages sont presque illisibles, l'insuffisance de renseignements sur les manuscrits grecs des bibliothèques russes, rendent difficile l'étude de la notation ekphonétique de cette époque. Malgré cela, dans ce qu'il est possible d'examiner, le système paraît déjà complet et assez stable. Les signes sont employés presque en totalité. En comparant la notation du *Tetraevangelium Uspenskianum* de 835 sur le fac-similé, avec le manuscrit N° 1 du Couvent de Femmes de la Μεγάλη Παναγία à Jérusalem de 1061—62 (5), M. Høeg constate que les notations des deux manuscrits présentent entre eux une grande analogie. La même analogie existe entre ce manuscrit de Jérusalem et le Codex Ephraemi (6). Mais malgré cette similitude presque complète de notation de manuscrits d'époques assez éloignées l'une de l'autre, M. Høeg trouve plusieurs détails caractéristiques qui lui permettent de diviser la notation ekphonétique en trois groupes : système archaïque, du VIIIe au IXe siècle; système classique, du Xe au XIIe siècle ; et système dégénéré, postérieur au XIIIe siècle.

(1) Codex XXXV et Cod. XXV, (Thibaut, *Monuments* p. 34—35).
(2) Codex Ephraemi Syri rescriptus, Fonds Grec 9. (VIIIe siècle).
(3) Gardthausen. *Griechische Paleographie*, Leipzig, 1913, IIe Band, p. 208. Idem, *Греч. письмо IX-X стол.* dans *Энцикл. слав. фил.*, réd. Jagič, вып. III, Tab. I, St-Pétersb., 1911.
(4) *P. Lavrov, Палеограф. обозр. кирил. письма*, p. 17, 18, 19, St-Pétersb., 1915, (*Энцикл. слав. филол.*), réd. Jagič, вып. 4 (1).
(5) Voir Høeg, *La not. ekphon.*, p. 121—122.
(6) Idem, *Op. cit.*, p. 116—118.

Le système archaïque se distingue par quelques particularités : l'emploi très rare de la *syrmatikē*, *le* manque du groupe ; … ;, l'existence d'un autre groupe : „ … ˊ (1).

Le système classique englobe les manuscrits du Xe au XIIe siècle où la notation ekphonétique est à son apogée. Malgré de nombreuses variantes, les manuscrits présentent une plus grande uniformité que précédemment. D'ailleurs, même dans ce système, dit classique, on n'a pas encore trouvé deux manuscrits identiques par leurs signes.

Quant au système, appelé dégénéré, il comprend les manuscrits ekphonétiques depuis le XIIe siècle. L'emploi inconsidéré de certains signes, choisis au détriment des autres, sans raison apparente, probablement selon le bon plaisir des copistes, marque en effet la décadence de la notation ekphonétique. Les règles étaient probablement oubliées, les copistes transcrivaient parfois défectueusement les signes, ou en choisissaient seulement deux ou trois pour en orner toutes les pages d'un Évangile. M. Høeg mentionne un manuscrit d'Oxford où il n'y a que trois signes : + ; ˊ (2) et un autre où il n'y en a que deux : + et ˊ (3).

Thibaut indique également qu'il a rencontré un manuscrit où l'on n'employait que les signes ekphonétiques doubles (4).

Un manuscrit de ce genre se trouve à la Bibliothèque Nationale de Sofia. Il comprend un Évangile et un livre des Apôtres grecs, où les signes ekphonétiques sont écrits à l'encre rouge. Il date, selon de *Catalogue* de Conev, du XIIIe ou du XIVe siècle. Le choix des signes ekphonétiques qui y sont employés est des plus bizarres. Ils sont au nombre de quatre : l'*oxeia*, la *bareia*, l'*oxeia double* et la *bareia double*. Ces signes se trouvent sur chaque syllabe où l'*oxeia* domine ; celui-ci est employé soit seul, soit au-dessus de l'*oxeia double*, ou au-dessus du groupe *bareia* et *oxeia*, ou au-dessus de *bareia double* et de l'*oxeia*. Ce manuscrit a été trouvé à Ochrid (5).

Le dernier reste de cette notation est le signe teleia ou point; on le recontre seul dans plusieurs manuscrits grecs et slavons des

(1) Idem, *Op. cit.*, p. 116.
(2) Oxford, Bodl. Misc. N° II (XIIIe siècle). Høeg, *Op. cit.*, p. 126.
(3) Brit. Mus. Add. 37.008 de 1413. Høeg, *Op. cit.*, p. 126.
(4) C'est le Codex N° II de la Bibliothèque du Métochion du S. Sépulcre (Phanar), fol. 120. Voir J. B. Thibaut, *Origine byzantine*, p. 31.
(5) N° 566(311) de la Bibl. Nat. de Sofia.

époques tardives, comme dans les manuscrits non notés qui ont toujours existé.

Selon une opinion courante, M. Papadopoulos-Kérameus donna le premier la nomenclature des signes ekphonétiques, qu'il avait trouvée en 1882 dans le manuscrit N° 38 de la Bibliothèque du couvent Leimon à Lesbos et qu'il édita en 1884 (1). Mais cela n'est pas exact : avant Papadopoulos-Kérameus, l'évêque russe Porfirij Uspenskij avait trouvé le 27 juin 1850 à la fin d'un Evangile, qui datait, selon lui, du Xe siècle, la première liste des signes ekphonétiques, qu'il publia en 1877 dans son livre *Premier voyage dans les monastères et les ermitages du Mont-Athos* (2).

Les Signes Ekphonétiques.

Dans le tableau de P. Uspenskij, il y a deux signes de plus : le *makra* et le *bracheia*. Ces deux signes figurent aussi sur le tableau de Thibaut (3) parmi ceux de prosodie (d'accentuation). Le manuscrit où P. Uspenskij a trouvé les signes ekphonétiques était-il plus ancien que celui de Papadopoulos-Kérameus, d'une époque où les signes ekphonétiques étaient peut-être plus intimement mêlés aux signes de prosodie? Il faudrait pour cela retrouver ce manuscrit qui serait d'un grand intérêt pour l'étude de la notation ekphonétique, puisqu'aux listes déjà connues, il en ajoute une autre, probablement plus ancienne. En tout cas, ce n'est sûrement pas le *Sinaïticus 217* ni le *Sinaïticus 8*, dont nous allons parler un peu plus loin, (voir p. 102) parce qu' aucun d'eux n'emploie les signes *makra* et *bracheia*. D'autre part, on sait que P. Uspenskij a emporté plusieurs manuscrits en Russie, qu'il a légués en 1885 à l'Académie Impériale des Sciences (4).

Aucun traité d'ordre général sur cette notation n'a été trouvé jusqu'à présent. On ne peut pas déterminer la signification des signes ekphonétiques en les comparant avec ceux des notations postérieures. Le signe ekphonétique placé sur une incise ou sur une

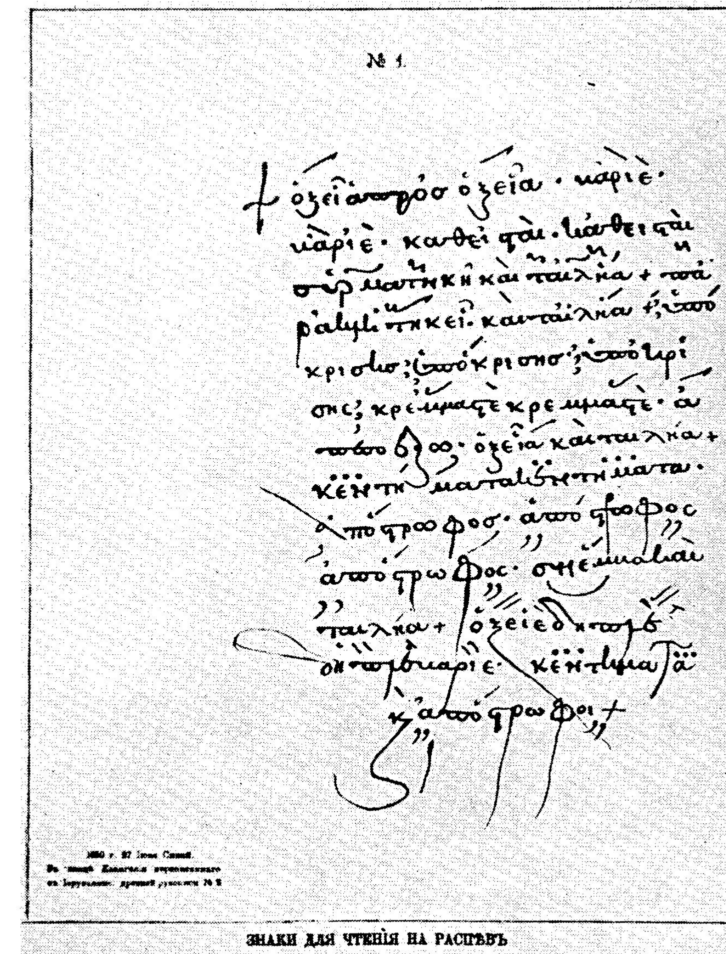
(1) Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, Constant., 1884, p. 50.

(2) Evangile grec du Xe siècle, N° 2 de la bibliothèque du monastère du Sinaï, (Mt. Athos), P. Uspenskij, *Востокъ христ. — Аѳонъ, — Перв. путеш. въ Аѳонск. мон. и скиты*, IIe part., I^e sect., Kiev, 1877, p. 365—366.

(3) Thibaut, *Orig. byz.*, p. 24 ; Idem, *Monuments*, p. 4.

(4) Voir Syrku, *Описанie бумагъ еп. Порф. Успенскаго*, St-Pétersbourg, 1891, (*Прилож. къ* LXIV *т. Запис. Импер. Академ. Наукъ*, N° 9).

Selon Porfirij Uspenskij :



ЗНАКИ ДЛЯ ЧТЕНІЯ НА РАСПѢВЪ

phrase, ne peut avoir la même signification qu'un signe diastématique placé sur une seule syllabe. Cependant les dernières recherches de M. Høeg ont éclairci le problème ekphonétique. Son livre sera la base des recherches futures.

De ses voyages en Orient, M. Høeg a rapporté les photographies de trois listes de signes ekphonétiques. La première est celle de Papadopoulos-Kérameus, N° 38 du couvent Leimon à Lesbos, déjà mentionnée plus haut ; les deux autres, proviennent du monastère

du Sinaï : *Sinaïticus 217* et *Sinaïticus 8.* Les photographies des trois listes sont reproduites à la fin de son livre. (Tab. N° I, II, III).

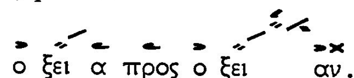
Le troisième tableau, le plus important de tous, a été trouvé par M. Høeg dans un Prophetologium du Xe ou du XIe siècle, appelé *Sinaïticus 8.* Il se trouve à la fin du volume, fol. 303, écrit par une autre main, probablement au XIIe siècle.

Ces trois tableaux ont une similitude apparente ; les signes ekphonétiques vont partout deux par deux, sauf dans la première liste, où la répétition jusqu'à trois fois de l'*hypocrisis* et de l'*apostrophe* peut être considérée comme une erreur du scribe. En outre, les deux signes accouplés sont toujours les mêmes.

Ces listes mnémotechniques étaient probablement destinées à être déclamées ou chantées comme une sorte de ritournelle.

Le tableau du *Sinaïticus 8* est le plus complet de tous, le premier qui permet de comprendre la signification des signes ekphonétiques. Avant qu'il fût connu, les savants ne pouvaient émettre que des suppositions qui ne s'appuyaient sur aucune preuve formelle.

Dans ce tableau au-dessus de chaque signe ekphonétique marqué à l'encre rouge et accompagné de son nom en toutes lettres, se trouve sa traduction musicale dans le groupe de signes paléobyzantins écrit à l'encre noire, p. ex. :



Cette liste du *Sinaïticus 8* a confirmé, ainsi qu'on l'a supposé, que les signes ekphonétiques placés généralement sur une phrase entière ne pouvaient pas avoir la même valeur que les signes diastématiques des autres notations, qui ornaient soit seuls, soit en groupes, chaque syllabe dans les livres de chant proprement dits. Le tableau du *Sinaïticus 8,* trouvé par M. Høeg, qui en a souligné tout l'intérêt, représente un pas considérable dans l'étude de cette notation.

Comme il a été dit plus haut, les motifs musicaux de ce tableau sont traduits avec des neumes paléobyzantins de la dernière phase de cette notation (que MM. Wellesz et Tillyard appellent « système Coislin », d'après le Codex Coislin, N° 220 de la Bibliothèque Nationale de Paris) (1).

(1) Voir H. J. W. Tillyard, *Byzantine Neumes ; the Coislin Notation, Byzant. Zeit.,* 1937, p. 345—358. Eg. Wellesz, *Über Rhythmus und Vortrag, Byz. Zeit.,* 1933, p. 53 ss. Høeg, Tillyard, Wellesz, *Sticherarium,* Copenh., 1935, Introd., p. 24.

M. Høeg, qui estime que nos connaissances sur la notation paléobyzantine ne sont pas suffisantes pour déterminer la valeur diastématique exacte de ses signes, donne une traduction approximative de chaque groupe et reconstitue ainsi la ligne générale de la *lectio solennis.* Le procédé lui paraît facile lorsque les signes ekphonétiques des incises se présentent comme dans les tableaux précédents, deux par deux. Mais il rencontre des difficultés dans certains cas, lorsque les deux syllabes accentuées des formules musicales ne correspondent pas aux accents du texte ; et aussi lorsque l'incise ne contient qu'un mot, qui peut n'être que d'une syllabe. Il se demande comment dans ces cas on doit appliquer les motifs musicaux.

Pourtant la manière plus ou moins négligente dont est traitée la notation ekphonétique même dans les meilleurs manuscrits, permet de supposer que non seulement ces cas particuliers, mais encore les règles générales de cette notation étaient fixées plutôt par une tradition, parfois assez vague, que par des règles très nettes. M. Høeg remarque lui-même que, malgré tous ses efforts, il n'a jamais rencontré deux manuscrits ekphonétiques identiques. Toutes les règles qu'il essaie de dégager de ce système sont contredites par des variantes et des exceptions. La théorie musicale byzantine est loin d'être scientifique. Aussi une étude de la tradition actuelle est nécessaire pour compléter les recherches.

On sait combien la tradition dans l'Eglise orthodoxe est forte ; il est possible qu'elle ait conservé les chants dans leur forme ancienne, bien que les textes liturgiques ne fussent plus notés depuis plusieurs siècles. M. Høeg a enregistré le chant actuel d'un texte liturgique. M. Tardo effleure cette question. Selon lui on chante actuellement l'Evangile sur l'intonation du second mode plagal et sur le second mode authente, et aux jours de fête sur le huitième mode au mouvement solennel ; dans l'orient grec, la Grèce et Constantinople, l'Évangile s'exécute d'une manière pas trop fleurie, mais le chant des Épîtres est au contraire chargé de fioritures et de formes mélismatiques à base de demi-tons et de trois-quarts de ton ; au Mont-Sinaï et au Mont-Athos subsiste la même tradition, « mais non dans les monastères russes ». « Dans ceux-ci, dit-il, le chant des Épîtres et plus encore de l'Évangile, est très original, mais certainement pas ancien. Le diacre commence l'Évangile à voix très basse par le *do.* À la chute de chaque période, dont le chant est plutôt simple, il monte d'un ton, de sorte que, petit à petit, l'intensité et l'acuité

augmentent et la finale de l'Évangile est un cri puissant, qui culmine sur le *do* de l'octave supérieure et parfois sur le *do dièse* » (1).

Cette manière de chanter l'Évangile est pratiquée encore aujourd'hui par les Bulgares. Le chant produit beaucoup d'effet quand il est exécuté par une voix belle et puissante. On ne sait pas à quelle époque remonte cette tradition.

La question de savoir dans quel mode on chantait les textes ekphonétiques reste encore obscure, car il n'y a pas de martyries dans cette notation.

L'absence de toute martyrie porte à croire que la tonalité était fixée d'une manière très simple, connue de tous, et qui était si facilement retenue qu'il n'était pas nécessaire de l'indiquer dans les manuscrits. Chantait-on l'Évangile sur le deuxième mode authente et plagal, et les jours de fête sur le huitième mode comme l'affirme M. Tardo ? Il serait en outre intéressant de savoir si cette pratique était suivie par toutes les Églises orthodoxes grecques et slaves.

Des manuscrits ekphonétiques se trouvent dans toutes les grandes bibliothèques d'Europe. M. Høeg donne une liste de ceux de Londres, d'Oxford, de Léningrad, de Lesbos, de Patmos, de Jérusalem, d'Athènes, du Mont-Athos et de Vienne (2). M. Tardo a dressé le catalogue des manuscrits des Bibliothèques du Vatican et de Grottaferrata (3).

La Bibliothèque Nationale de Paris possède 67 manuscrits ekphonétiques (4).

Les bibliothèques de Sofia en possèdent aussi quelques exemplaires. Au Musée Ecclésiastique se trouve le manuscrit N° 5 provenant du monastère de Bačkovo. Les signes ekphonétiques sont écrits à l'encre rouge. Une page photographiée de ce manuscrit, comparée avec les pages correspondantes des manuscrits A α X fol. 72 et A α IX fol. 156 de la bibliothèque de Grottaferrata, montre que les notations de ces trois manuscrits sont presque identiques. Le manuscrit de Bačkovo doit dater de la même époque que les deux autres, c'est à dire du XIe ou XIIe siècle (voir pl. II).

(1) L. Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938, p. 51.

(2) C. Høeg, *La not. ekph.*, p. 77, 83.

(3) L. Tardo, *Archivio Storico*, Anno I, Roma, 1931, p. 240 ss. Du même auteur, *La musica bizan. e i codici di melurg. della bibl. di Grottaferrata*, dans *Rivista Accadem. et bibl.*, Anno IV, N° 4—5, 1931.

(4) Voir A. Gastoué, *Catalogue des manuscrits de Musique Byz. de la Bib. Nat. de Paris*, Paris, 1907.

À la Bibliothèque Nationale de Sofia se trouvent :

1. N° 563(305). L'Évangile (Aprikos) du XIIIe siècle (89 ff.). Les signes ekphonétiques employés sont écrits à l'encre violette.

2. N° 362(640). Une feuille d'Évangile du XIIe siècle. Les signes ekphonétiques sont écrits à l'encre rouge.

3. N° 564(506). Une feuille d'Évangile du XIVe siècle. Les signes ekphonétiques sont écrits à l'encre rouge.

4. N° 566(311). L'Apôtre et l'Évangile (Aprikos) du XIIIe ou du XIVe siècle, notés avec les signes ekphonétiques (*oxeia*, *bareia*, *oxeia double* et *bareia double*) à l'encre rouge au-dessus du texte (1).

La notation ekphonétique était très répandue en Europe. Elle était employée dans les Évangiles slavons (2) et dans les anciens livres de lecture latins : évangiles, oraisons (3).

B. LA NOTATION PALÉOBYZANTINE ARCHAÏQUE.

(du VIIIe au XIIe siècle).

Si le chant ekphonétique, intermédiaire entre le style déclamatoire et le vrai chant, pouvait s'exécuter avec une notation incomplète, mais suffisante pour la *lectio solennis* de l'Évangile et des Épîtres, il n'en était plus ainsi pour le chant des hymnes. Quand l'hymnographie byzantine se développa, il fallut compléter cette notation, la rendre capable d'exprimer le rythme, les nuances et le mouvement général d'une ligne mélodique beaucoup plus riche et plus ornée. La multiplication des signes ekphonétiques donna naissance à une notation nouvelle.

Cette notation est connue sous des noms multiples. J. Thibaut l'a nommée d'abord constantinopolitaine, ensuite hagiopolite primitive (4). A. Gastoué lui donna le nom de paléobyzantine (5), comme M. M. Tardo et Petrescu. Les auteurs allemands l'appelè-

(1) Selon le catalogue de cette bibliothèque rédigé par B. Conev, *Описъ на рѫкописитѣ и старопечатни книги на Народ. Библиотека*, Sofia, 1910.

(2) Voir plus loin ch. VII, p. 132 ss.

(3) J. Thibaut, *Origine byz. de la not. neum. de l'Eg. Latine*, Paris, 1907 ; Gastoué, *Op. cit.* ; Idem, *Les origines du chant romain*, Paris, 1907.

(4) *Origine Byzant.*, p. 33. *Monuments*, p. 56 ss.

(5) Il la divise en mixte et constantinopolitaine. *Catalogue des Man. de Mus. Byz.*, p. 12 ss.

rent « Strichpunkt » ou « frühbyzantinische Notation ». Elle porta encore les noms de notation droite, linéaire, rythmique et « krjukovoe pismo », cette dernière dénomination ayant été donnée par les musicologues russes. En 1931 dans une conférence à Copenhague M. M. Høeg, Tillyard et Wellesz adoptèrent le nom de notation *paléobyzantine* (1).

A quelle époque remonte l'apparition de cette notation ? Cette question n'est pas encore élucidée. Au IVe siècle St-Basile argumentait encore avec les adversaires de la musique : devait-elle exister dans le service religieux (2). La multiplication des signes ekphonétiques a dû avoir lieu plus tard, lorsque la musique eut obtenu définitivement place dans la liturgie.

M. M. Høeg, Tillyard et Wellesz supposent que cette notation a été employée entre 900 et 1200 (3).

L'étude des manuscrits slavons et de leur histoire nous permet de reculer aux environs de l'année 800 l'origine de la notation paléobyzantine. En effet les manuscrits slavons de notation paléobyzantine qui se trouvent en Russie ont été traduits du grec et munis de neumes entre 855, année probable de la création de l'alphabet slave, et 927, fin du règne de Siméon, période de la plus grande activité littéraire et musicale de la Bulgarie. La notation de ces manuscrits est déjà complète et diffère peu de celle des manuscrits grecs des Xe et XIe siècles. En comparant les manuscrits slavons, les manuscrits grecs du Xe siècle et le manuscrit Coislin, Paris 220, qui représente la dernière phase du système au XIIe siècle, on peut se rendre compte que l'évolution de ce système de notation a été excessivement lente. Les différences ne peuvent être remarquées que par des spécialistes, bien qu'un intervalle de deux siècles et demi sépare la traduction des manuscrits slavons de la phase Coislin. Puisque ce système s'est modifié aussi lentement entre le IXe et le XIIe siècle, il semble que l'on puisse admettre qu'il ait débuté par une série de menues transformations s'éloignant très lentement de la notation ekphonétique, ce qui lui assignerait des origines assez lointaines dans le passé.

Tout en employant encore des formules conventionnelles apprises par cœur, où les signes ne servent que d'aide-mémoire, la notation

(1) C. Høeg, H. J. W. Tillyard, Eg. Wellesz, *Sticherarium*, p. 8.
(2) Voir ch. II, p. 23.
(3) *Sticherarium*, p. 8.

paléobyzantine est un système musical déjà beaucoup plus évolué que la notation ekphonétique. En plus de sa fonction de notation neumatique, elle détermine le mode, le rythme, la ligne générale et l'expression de la mélodie. Elle possède des signes diastématiques, qui indiquent les sons ascendants et descendants, mais sans fixer avec précision les intervalles : ainsi un même signe peut désigner une seconde, une tierce ou une quinte. Cette lacune du système paléobyzantin ne permet que le déchiffrage des manuscrits dont les mélodies sont également écrites dans la notation médiobyzantine. Celle-ci, qui la remplace après le XIIe siècle, indique les intervalles.

Il est fort probable que la valeur exacte d'un signe paléobyzantin, qui pouvait désigner une seconde, une tierce ou une quinte, était précisée par le mouvement chironomique de la main du Domesticos.

Le traité bien connu, *Hagiopolite*, de la fin du XIIe siècle (Codex 360 de la Bib. Nat. de Paris) donne quelques renseignements sur la notation paléobyzantine, et indique notamment les noms des signes musicaux, sans reproduire leurs figures correspondantes. Le manuscrit, en mauvais état et par endroits illisible, a été complété par J. Thibaut avec l'aide du fol. 53 du Codex 811 du Métochion du St-Sépulcre (Phanar). Les signes de ce traité sont au nombre de 24 comme ceux de l'alphabet grec, dont 15 tons (le mot ton n'est pas pris dans le même sens qu'aujord'hui), 3 demi-tons, 4 esprits et 2 notules supplémentaires. Les figures que J. Thibaut a proposées sont établies par comparaison ; elles varient selon l'époque (1) (voir plus loin la liste de Thibaut).

La notation paléobyzantine archaïque fut employée par les Russes jusqu'au XVIIe siècle (dans sa forme primitive jusqu'au XVe siècle et ensuite avec les légères, mais progressives modifications que les Russes apportèrent peu à peu). Les manuscrits slavons trouvés en Russie, traduits et notés au IXe siècle, sont les plus anciens spécimens de la notation paléobyzantine, puisque les manuscrits grecs de cette époque (IXe siècle) ne nous sont pas parvenus.

La notation paléobyzantine slavonne emploie les mêmes signes que la notation paléobyzantine grecque. En plus des signes mentionnés dans la liste de Thibaut, qui se retrouvent aussi dans les listes slavonnes, celles-ci indiquent de nombreuses associations de signes qui se rencontrent fréquemment dans les manuscrits grecs, mais ne figurent pas dans la liste de Thibaut.

(1) Voir la première partie du Codex 360; Thibaut, *Monuments*, p. 57—60.

Listę de Thibaut. (*Monuments*, p. 61)	Les signes paléobyzantins d'après les listes slavonnes, principalement celle du XVe siècle (Voir ch. VII p. 149)

A) *Tons* :

Ison	*Stopica* En association avec d'autres :
Oligon —	
Oxeia	Dans les listes slavonnes ce signe est indiqué seulement en association : *strêla prostaja* : ; *strêla svêtlaja* : ; *strêla gromnaja* : ; *strêla povodnaja* : ; *trjaska* : ; *nêmka s strêloju* : ; *strêla s oblačkom* : ; *mečik* : ; *osoka* : ; *strêla mračnaja* : .
Petaste	*Krjuk prostoj* (simple) : ; *krjuk mračnyj* : ; *krjuk svêtlyj* : ; *krjuk s potčašiem* : .
Kouphisma	*Ključ*
Kylisma	*Kulisma* : ; *Kobyla* : ; est un signe kontakarien.
Bareia	*Palka* : ; ses associations sont : *palka svêtlaja* : ; *palka vzdernutaja* : ; *zakrytaja statija* : .
Apostrophe >	*Zapjataja* : > ; *golubec* : >: ; *debrica* : >> .
Katabasma	*Zmijca* : .
Anatrichisma	*Strêla svêtlaja* :
Apoderma	*Kryž* : +
Antikenōma (mieux *Apothema*)	*Dva v čelnu* :
Xēron-klasma	Se rencontre souvent dans les manuscrits, mais la liste ne donne pas son nom.

Kratēma	
Syrma (mieux : *Synagma*)	Se rencontre en associations avec d'autres signes :

B). *Esprits* :

Kentēma	Se rencontre en combinaison avec d'autres signes : *stopica s očkom* : ; *čaška polnaja* : ; *krjuk mračnyj* : ; *palka svêtlaja* : .
Hypsēlē	Se rencontre en combinaison avec d'autres signes : *soročaja noga* :
Chamēlē ×	*Kryž* >× (une deuxième forme)
Elaphron	*Rožek* (rog)

C). *Demi-tons* :

Klasma-mikron	*Čaška*
Seisma (mieux *Piasma*)	En combinaison avec l'*oxeia* : *trjaska* :
Paraklētikē	*Paraklit*

D). Signes supplémentaires :

Diplē (ou .. ?)	*Statija* : = ; *Zakrytaja statija* : (pour les autres combinaisons de ce signe voir la liste slavonne ch. VII, p. 149)
Phthorai	*Duda* : (le signe , qui est en réalité un *Homoion*, se rencontre dans les manuscrits, mais il n'est pas indiqué dans la liste).

Certaines associations de signes paléobyzantins, qui se rencontrent souvent dans les manuscrits grecs et slavons, ne sont pas mentionnées dans la liste de Thibaut ; mais elles sont indiquées par les listes slavonnes. Ce sont les suivantes :

Stopica s očkom
Polkulisma
Golubec
Čaška polanja
Krjuk mračnyj
Krjuk svêtlyj
Strêla (N° 30 de la liste de la Laura Γ 67, voir plus loin p. 120)
Strêla poêzdnaja [?]
Strêla gromnaja (N° 29 de la liste de la Laura Γ 67)
Strêla povodnaja
Statija svêtlaja
Palka svêtlaja
Palka vzdernutaja
Mračnaja fita
Fita zêlnaja
Pauk
Čelustka
Zakrytaja statija
Chamila
Trjaska
Nêmka s strêloju (Mss. grecs :)
Krjuk s potčašiem
Osoka
Debrica
Strêla mračnaja

Ci-dessous certains signes et combinaisons de signes, donnés par les listes slavonnes, qu'on ne rencontre pas dans les manuscrits grecs :

Stopica s dvêma očki
Čaška polnaja
Pauk velikyj
Fita svêtlaja

Strêla s oblâčkom
Mečik
Dvučelnaja fita
Gromoglasnaja fita
Trestrêlnaja fita

Les plus anciens manuscrits grecs de notation paléobyzantine que nous connaissons sont les suivants :

1) *Sinaï 1219* (Une photographie de ce manuscrit, provenant du Mont-Athos, nous a été envoyée par M. H. J. W. Tillyard). Le manuscrit est probablement de la fin du Xe siècle ou du début du XIe (d'après le professeur A. Dain).

Signes particuliers :

: *Oxeia* barrée (on emploie également l'*oxeia* simple).
: *Bareia* barrée (on emploie aussi *bareia* simple).

: combinaison de l'*oxeia* et d'un signe qui semble être la *stopica s očkom* de la liste slavonne.

: il est remplacé dans les manuscrits plus tardifs par :
: *Thema.*
: *Xêron-klasma.*
: *Apothema.* En outre : .

2) *Cod. Petrop. CCCLXIII.* Deux feuillets d'un Sticherarium provenant du monastère Ste-Catherine du Sinaï ; ils se trouvent à la Bibliothèque Publique de Léningrad.

L'écriture et la notation de ces feuillets ressemblent beaucoup à celles du manuscrit précédent d'où ils ont sans doute été détachés (1). Le manuscrit date aussi de la fin du Xe siècle ou du début du XIe.

Signes particuliers :

Oxeia barrée / *Bareia* barrée } on les emploie aussi dans leur forme simple.

(1) Thibaut, *Monuments*, p. 77—78; Gardthausen, *Catalogus codicum graec. sinaiticorum*, Leipzig, 1886, p. 255; V. N. Benešević, *Описаніе греч. рукоп. монаст. св. Екатерины на Синаѣ*, t. I, St-Pétersb., 1911. Ce dernier auteur conclut que ces feuillets faisaient partie du manuscrit 1219 (282).

: combinaison de l'*oxeia* et de *stopica s očkom* comme dans le manuscrit précédent.

: τίναγμα, N° 18 de la liste de la Laura Γ 67.

: ἀπόθεμα, N° 14 de la liste de la Laura Γ 67.

: *Paraklētikē.*

: il est probablement le signe κατάβα τρομικόν, N° 33 de la liste de la Laura Γ 67.

3) *Cod. Petrop. DLVII.* Seize feuillets d'un Hirmologium provenant probablement du Mont-Athos (Collection de l'Archimandrite Antonin) (1).

Ce manuscrit semble plus ancien que les précédents; il doit dater du Xe siècle.

Signes particuliers :

Elaphron; *Hypsēlē*; *Paraklētikē*; *Hyporrhoē*; *Thema (haploun ?)*; *Homoion*; ? ? ? ; ; , (*Themas ?*); (*Teleia*).

4) *Cod. Petrop. CCCLXI.* Ce sont deux feuillets d'un Hirmologium du Mont-Athos rapportés par l'évêque Porfirij Uspenskij; ils se trouvent à la Bibliothèque Publique de Léningrad. Ils datent de la fin du Xe ou du début du XIe siècle (2).

Signes particuliers :

: *Bareia* barrée

: ?

: οὐράνισμα (N° 23 de la liste de la Laura Γ 67)

: πελαστόν (N° 34 de la liste de la Laura Γ 67)

5) *Cod. Petropol. CCCLXII.* C'est un feuillet d'un Sticherarium grec. D'après Porf. Uspenskij le manuscrit a été écrit en 999 par l'hiéromoine Stephan, domesticos du monastère Ste-Catherine du Sinaï (3). Beneševič indique dans son *Catalogue* (p. 135—136 et 621) que la date 999 a été sans doute mal lue par Uspenskij. Selon Beneševič le manuscrit est probablement du XIe siècle; il faisait

(1) *Отчетъ Публич. Библ.* (Les Comptes rendus de la Bibliothèque Publique, 1899, p. 11-12). Thibaut, *Op. cit.*, pl. VI-XXIII et p. 65, 71.

(2) Thibaut, *Op. cit.*, p. 73—76.

(3) Idem, *Op. cit.*, p. 79.

partie du Ms. 1214 (272) du Sinaï. Sa notation semble en effet moins ancienne que celle des manuscrits précédents.

Signes particuliers :

C. La notation kontakarienne.

La liste de la Laura Γ. 67, (voir plus loin p. 115), le manuscrit de Chartres (1), une page d'un manuscrit du Mont-Athos (2), tous grecs, et cinq manuscrits slavons (3), nous font connaître une notation disparue que nous pouvons désigner par le nom sous lequel elle est connue en Russie : *kondakarnaja notacija* ou *notation kontakarienne.*

Elle fut employée à Byzance au IXe siècle, à l'époque où furent traduits et notés les manuscrits slavons qui ont conservé sa forme la plus primitive. Cette notation était encore employée à Byzance au Xe siècle, mais sous une forme modifiée : les petits signes kontakariens s'y trouvaient utilisés concurremment avec ceux de la notation paléobyzantine simple.

1) La première phase de la notation kontakarienne.

Les manuscrits slavons sont pour l'instant les seuls documents dont on dispose pour l'étude de la première phase de cette notation, puisqu'aucun manuscrit grec du IXe siècle ne nous est parvenu. A cette époque la notation kontakarienne utilisait deux sortes de signes : les premiers sont de plus grandes dimensions que les signes paléobyzantins simples. Nous les appellerons des Grandes Hypostases (comme dans la notation néobyzantine).

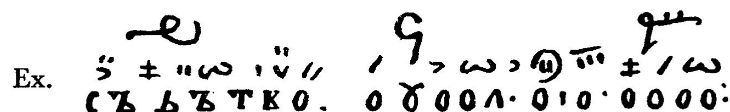
Ex. etc.

Les autres signes sont de petites dimensions et placés au-dessous des grands signes kontakariens. Les petits signes diffèrent des signes de la notation paléobyzantine simple, bien qu'ils soient de mêmes dimensions.

(1) N°s 1753—1754 de la Bibl. Municipale de Chartres, les fol. 61—66. A. Gastoué, *Catalogue*, p. 96—99 et pl. III. La bibliothèque et le manuscrit ont été détruits pendant un bombardement de Chartres en 1944.

(2) La photographie d'un manuscrit du Mont-Athos, sans numéro et sans autres indications, provient de la collection personnelle de M. Gastoué. Elle appartient à M. P. M. Masson, professeur à la Sorbonne, à qui elle a été remise par l'héritier de M. Gastoué.

(3) (Voir ch. VII, p. 136 note 1).

Ex. 

La notation kontakarienne des manuscrits slavons est indiscutablement grecque (Voir la parenté de ses signes avec ceux de la Laura Γ 67 et du manuscrit de Chartres; Planches: V et VI). C'est une écriture musicale très développée, capable d'exprimer les chants mélismatiques pour lesquels elle fut créée : une voyelle est répétée parfois plus de dix fois, toujours munie de nouveaux signes musicaux.

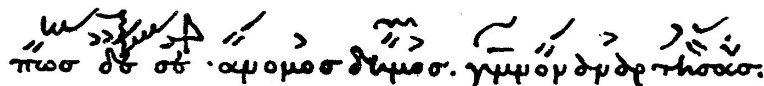
Certains de ses petits signes ressemblent aux signes paléobyzantins :

D'autres sont très différents :

2) La deuxième phase de la notation kontakarienne.

La deuxième forme, plus tardive, se rencontre seulement dans quelques manuscrits grecs.

Elle comprend les mêmes grandes hypostases; elles ne sont plus sur les petits signes kontakariens comme dans les manuscrits slavons, mais sur les petits signes de la notation paléobyzantine simple :



Les Russes, qui n'avaient pas suivi le développement de la culture byzantine, ne connurent pas cette deuxième phase de la notation kontakarienne. Elle n'existe pas dans leurs livres de chant, parce qu'ils conservèrent le type archaïque de cette notation jusqu'au milieu du XIII[e] siècle.

A la fin du IX[e] siècle ou au début du X[e], les premiers petits signes kontakariens disparurent des livres grecs et leur existence n'aurait jamais été soupçonnée sans les manuscrits slavons.

Les Grecs abandonnèrent à leur tour la notation kontakarienne de la deuxième phase, probablement vers la fin du X[e] siècle. Les manuscrits grecs du XI[e] siècle comme *Sinaï 1219* et les *Codices Petrop.* (voir plus haut p. 111 ss.) ne sont que des manuscrits paléobyzantins simples, bien que d'un type archaïque.

Pendant sa visite à la Laura du Mont-Athos en 1912, M. Tillyard trouva une liste kontakarienne (de la deuxième phase) qui, parce qu'on ignorait alors les manuscrits kontakariens slavons, fut considérée comme une liste paléobyzantine du type archaïque. C'est une feuille de parchemin, fol. 159, reliée au *Manuscrit Laura* Γ *67*, petit codex in 4°, contenant quelques stichères du Triodion et du Pentēkostarion (1). Le texte est écrit en noir et les notes en rouge comme dans le *Manuscrit de Chartres*. Il est probable, comme le suppose M. Tillyard, que ce fragment faisait partie de ce dernier manuscrit (2). Les signes sont indiqués avec leurs noms et leurs figures correspondantes.

Liste de la Laura Γ *67*.

(Comparer aux listes slavonnes, ch. VII, p. 149 ss. et au Ms. de Chartres plus loin p. 123 ss. et Pl. VI)

1) Ὀλίγον . La forme de ce signe, ainsi que l'a remarqué M. Tillyard (*Op. cit.* p. 102), est certainement une abréviation du mot ὀλίγον : Ολ ; elle ne rappelle pas celle de l'*oligon* du système médiobyzantin qui est un simple trait horizontal. Par sa forme l'*oligon* de la Laura Γ. 67 correspond à un signe qui, dans la notation russe réformée, est appelé *rog* : ou .

Dans la notation russe réformée le *rog* est employé soit seul, soit associé avec *statija* pour désigner la ronde ; ce qui semble confirmer les suppositions de M. Tillyard que l'*oligon* paléobyzantin a une valeur de temps.

2) γοργόν . Dans la notation médiobyzantine, ce signe désigne un groupe de notes rapides ou une seule note courte. M. Tillyard dit qu'il n'en a pas trouvé d'exemple dans la notation paleobyzantine. La lettre Γ est souvent employée dans la notation paléobyzantine slavonne, mais elle désigne le III[e] mode authente, comme la lettre α désigne le I[er], et la lettre β le second. On peut donc admettre que le *gorgon*, signe fréquent dans la notation médiobyzantine, n'était pas courant dans les notations paléobyzantines, grecque et slave ; il a probablement commencé à être employé à l'époque de la liste de M. Tillyard.

(1) Voir Pl. VI et H. J. W. Tillyard, *Fragment of a byzantine musical handbook in the Monastery of Laura on Mt-Athos*, dans *The Annual of the British School at Athens*, (1912—1913), London, p. 95—117.

(2) A. Gastoué, *Catalogue*, p. 96—99 et pl. III.

3) ψιλόν ✝. Ce signe correspond, sans doute, à l'*hypsēlē* de la notation médiobyzantine qui, associé avec d'autres signes ascendants, forme la quinte ou de grands intervalles. Dans la notation paléobyzantine slave, où se trouve probablement sa forme la plus ancienne, ce signe n'est jamais seul, mais posé sur le signe *krjuk* : La liste slavonne du XV[e] siècle (Voir ch. VII, p. 152) lui donne le nom *soročija noga*. Sa valeur n'a pas pu être déterminée, car il a disparu de la notation russe réformée.

4) χαμηλόν ✕. Ce signe a le même nom dans la notation médiobyzantine mais là il s'emploie avec l'*apostrophe* : ›✕ et indique la quinte descendante. Associé à d'autres signes descendants, il indique de grands intervalles descendants. Accompagné de l'*apostrophe*, il figure dans la liste slavonne du XV[e] siècle et s'appelle *kryž* (croix) : ›✕. Dans la notation russe reformée *kryž* est une simple croix : ✚ ; il se met à la fin de la mélodie et désigne la ronde. Un autre signe porte dans la liste slavonne du XV[e] siècle le nom de *chamila*, sa forme est la suivante : ››✕. Celui-ci représente dans la notation réformée une figure mélodique : ♩ ♩ 𝅗𝅥
ré mi ré

5) βαθύ. Selon M. Tillyard c'est un signe descendant dont il n'a pas vu d'autre exemple dans les manuscrits. Il existe dans la liste slavonne un signe qui lui resemble, c'est la *fita zêlnaja* : ou .

6) ἴσον — . Dans la notation médiobyzantine, l'*ison* désigne la répétition de la même note. Certains manuscrits grecs ne l'emploient pas régulièrement, et laissent la syllabe, où il devrait être indiqué, sans aucun signe. Son équivalent dans la notation paléobyzantine slave doit être *stopica* qui s'emploie régulièrement sur des syllabes non accentuées. Comme dans les manuscrits slavons figurent les formes les plus anciennes de la notation paléobyzantine, on peut admettre que la pratique de ne pas écrire ce signe est plus tardive, ou qu'elle est particulière à certains scribes. Dans les manuscrits slavons *stopica* est souvent accompagnée d'un ou de deux points : *stopica* (avec un œil) : et *stopica* (avec deux yeux) : . La première forme se rencontre aussi dans les manuscrits grecs les plus anciens : *Sinai 1219* et *Cod. Petrop. CCCLXIII*.

7) σεξίματα ∙∙∙. Ce signe consiste en trois points. On le rencontre dans la notation ekphonétique, où il s'appelle *kentēmata*. Dans la notation paléobyzantine grecque et slave les points (un ou deux) sont très fréquents. Le groupement de trois points existe seulement

dans la notation kontakarienne slave : (Voir p. 142) Dans la notation médiobyzantine un point (*kentēma*), au-dessus d'un signe ascendant, donne la tierce ou la quarte ascendante ; deux points (*kentēmata*) ∙∙ la seconde ascendante. Dans la notation paléobyzantine slave les points, (un ou deux) déterminent la place de la note dans le *soglasie* (voir ch. VII, p. 174 ss.), c'est-à-dire la hauteur du son.

8) πάρηχον. Sens indéterminé dans la notation paléobyzantine. Dans les manuscrits slavons, on le distingue mal du signe *tinagma* (voir plus loin, N° 18).

9) σταυρὸς ἀπο λεξιᾶς (croix à partir de la droite). Malgré son nom, ce signe n'a probablement pas la même signification que la croix qui indique la conclusion, la fin, dans les notations ekphonétique grecque et paléobyzantine slavonne. Il s'emploie dans les manuscrits paléobyzantins slavons et dans le Manuscrit de Chartres, sous les formes suivantes : Ms. de Chartres : ; Mss. slavons : .

10) ὀξεῖαι // . Double *oxeia* ou *diplē*. Ce signe, dans la notation paléobyzantine, a une valeur de temps : il double la note. Dans la notation paléobyzantine slavonne ce signe a la même forme que dans la liste de M. Tillyard : ou et s'apelle *čkamejka*. La notation russe réformée lui donne la valeur de deux noires ascendantes, c'est-à-dire il a la même valeur que les *kentēmata* dans la notation médiobyzantine.

11) βαρεῖαι. La liste donne deux formes de *bareia* : simple et barrée. M. Tillyard croit que la *bareia* simple désigne la seconde ou plutôt la tierce descendante (quand le signe *elaphron* de la notation médiobyzantine n'existait pas encore). Dans la notation paléobyzantine slave, la *bareia* s'appelle *palka*. Dans la notation russe réformée *palka* double la valeur de la note, et la *bareia double*, ou *složitija* \\, désigne une seconde descendante. Une petite *bareia* barrée se rencontre dans certains manuscrits grecs anciens comme *Sinaï 1219*, *Cod. Petr. CCLXIII*, *cod. Petr. CCCLXI* (voir plus haut p. 111 s.) Dans le Manuscrit de Chartres ainsi que dans la notation kontakarienne slavonne la *bareia* simple et barrée semblent être des grandes hypostases.

12) ἀπόστροφος ›. Seconde descendante dans la notation médiobyzantine, il a probablement la même valeur dans la notation

paléobyzantine. C'est le signe *zapjataja* de la notation paléobyzantine slave (1). L'*apostrophe double* (*syndesmoi*) ne figure pas sur la liste de la Laura Γ 67. La liste slavonne du XVe siècle donne seulement le signe *golubčik*, une combinaison de *zapjataja* avec deux points >: , ainsi que l'*apostrophe double* dans les combinaisons suivantes : *debrica* : ; *chamila* ; *strêla gromnaja* .

13) ἀπόδερμα. Signe qui signifie une pause. Celui qui lui correspond dans la notation paléobyzantine slavonne semble être le *rog* ou *rožek* : ou . Dans la notation russe réformée ce signe allonge quatre fois la note. Mais *rožek* peut correspondre également à l'*oligon* de la liste de la Laura Γ 67 (voir plus haut p. 115). Il semble alors que dans ce cas le signe *kryž* de la notation paléobyzantine slave soit bien le signe correspondant à l'*apoderma* de notre liste.

14) ἀπόθεμα. M. Tillyard suppose qu'il représente une figure musicale comme celle de *thes* et *apothes* de la notation médiobyzantine. Le signe correspondant dans la notation paléobyzantine slavonne semble être *dva v čelnu* : (deux dans un bateau) qui, dans la notation réformée, représente un groupe de notes : *ré do ré*

15) κλάσμα. Dans la notation médiobyzantine ce signe semble être soit un signe de temps, soit un signe diastématique (en effet *klasma* est souvent placé sur une syllabe). Dans la notation paléobyzantine slave, ce signe correspond probablement à *čaška* : qui, dans la notation réformée, a la valeur :

16) ρεῦμα. M. Tillyard suppose que ce signe a la même fonction que l'*hyporrhoē* de la notation médiobyzantine : deux secondes descendantes au-dessus d'une seule syllabe. Dans les manuscrits slavons il est difficile de le distinguer de la *paraklētikē*.

17) πίασμα. Le *piasma* de la notation médiobyzantine a une forme différente : . Celui de la liste est employé dans le manuscrit de Chartres comme une grande hypostase. Il désigne probablement un groupe de notes. Les manuscrits slavons emploient un signe semblable : .

18) τίναγμα. Signe mal déterminé. Il doit correspondre au *pauk* de la notation paléobyzantine slave : . Ce dernier désigne un groupe de notes dans la notation russe réformée (voir ch. VII p. 183).

(1) Metallov, *Русская симіографія*, Tab. LXXXIX, f. 286 (verso) de l'Hirmologium de la Bibl. du St.-Synode N° 55 (début de XVIe siècle).

19) ἀνατρίχισμα. Selon le manuscrit *Hagiopolite*, ce signe a une valeur musicale (1). Il désigne deux groupes de notes différents où les notes ascendantes dominent. L'*anatrichisma* de la liste de la Laura Γ 67 ne se rencontre pas dans la notation médiobyzantine ni dans la notation paléobyzantine slavonne (au moins dans les photographies dont nous disposons). Par contre, la forme d'*anatrichisma* présentée par Thibaut (2) est très fréquente dans les manuscrits paléobyzantins grecs et slaves. La liste slavonne du XVe siècle l'appelle *strêla svêtlaja* : .

20) σεῖσμα ; . Désigne une note ascendante et une descendante (3) ; Chartres : ; Mss. slavons : (rarement employé). On rencontre beaucoup plus souvent dans les manuscrits slavons le signe . Il ne figure pas dans la liste slavonne du XVe siècle.

21) σύναγμα. Dans la notation médiobyzantine, *synagma* est une liaison. C'est une grande hypostase de la notation kontakarienne. Les manuscrits slavons emploient un signe de forme assez semblable : .

22) μετὰ σταυροῦ. C'est probablement une combinaison du signe précédent avec *stauros apo dexias*. Sa signification est incertaine. On ne rencontre pas ce signe dans les fragments des manuscrits slavons dont nous disposons.

23) οὐράνισμα. Grande hypostase de la notation kontakarienne. Il est employé dans le manuscrit de Chartres et dans les manuscrits slavons : . Son sens est difficile à déterminer.

24) θέμα . *Thema haploun* de la notation médiobyzantine. Représente probablement un groupe de notes dans les notations paléobyzantines grecque et slave comme dans la notation russe réformée. La *fita* (*théma*) de la liste slavonne a une forme plus simple : .

25) λαιμοί . M. Tillyard suppose que ce signe est composé de l'*oxeia* avec une *apostrophe* accrochée. Mais il est plus vraisemblable que les signes associés qui le forment sont l'*oxeia* double (écrite comme dans la notation ekphonétique) et le *klasma*. Dans ce cas il serait le signe que la liste de Thibaut (voir plus haut p. 108) nomme *xēron-klasma* : . Ce signe est très fréquent dans les manuscrits slavons et dans le manuscrit de Chartres. Il existe dans la

(1) Thibaut, *Op. cit.*, p. 53.
(2) Idem, *Op. cit.*, p. 61—62.
(3) Tillyard, *Op. cit.*, p. 105.

notation médiobyzantine comme signe chironomique (mezzo staccato), mais sa forme est plus arrondie et ne rappelle pas l'*oxeia* et le *klasma* comme dans les manuscrits paléobyzantins.

26—27) τρία et τέσσαρα . Semblent appartenir aussi à la notation kontakarienne. Le Ms. Paris. Gr. N° 242 et les manuscrits slavons emploient quelques signes qui ont une forme semblable:

	Tria:	Tessara:
Laura Γ. 67:		
Ms. N° 242:		
Mss. slav.:		

28) κρατήματα . Il est probable que ce groupe de signes désigne une figure musicale. Comme M. Tillyard l'a remarqué, la présence de la *diplē* et des *syndesmoi* (double *apostrophe*) démontre qu'il y a une note tenue. On le rencontre dans le Manuscrit de Chartres et dans les manuscrits slavons, sous les formes suivantes:

et .

29) ἀπέσω-ἔξω .Cette association de *syndesmoi* et de l'*oxeia*, l'une des plus usitées du système paléobyzantin, est employée dans la liste slavonne du XV[e] siècle; elle s'appelle *strêla gromnaja*. Le terme ἔσω exprime un mouvement ascendant et ἔξω descendant. Il est évident que nous sommes en présence d'une formule musicale de deux ou trois notes. Toutes les *strêla* de la notation réformée (à part la *strêla simple*) expriment une telle formule. La *strêla gromnaja* de la notation russe réformée indique aussi les deux mouvements, ascendant et descendant, qui se traduisent par les notes suivantes: *fa mi fa-*.

30) Le signe δύο est aussi une combinaison très usitée de la notation paléobyzantine grecque et slave. Il figure dans la liste slavonne du XV[e] siècle sous le nom de *strêla simple*. La *strêla simple* de la notation russe réformée vaut une ronde.

31—32) φθορά et ἡμίφθορα . On sait que les *phthorai* désignent une modulation dans le système médiobyzantin. La

demi-phthora (32) peut exprimer, selon M. Tillyard, soit une modulation passagère, soit un changement enharmonique de moins d'un demi-ton. Dans la liste slavonne du XV[e] siècle existent deux sortes de phthorai, nommées l'une *duda* et l'autre *nêmka s strêloju*: . Dans la notation russe réformée toutes les deux expriment des formules musicales assez longues. Elles entrent en combinaisons avec d'autres signes; *nêmka s strêloju* est composée de *duda* + *strêla*.

33) κατάβα τρομικόν .Ce signe est probablement une grande hypostase kontakarienne. Il est formé d'un *ison* prolongé par un trait sinueux en face duquel se trouvent trois *apostrophes*, au-dessous l'une de l'autre.

M. Tillyard dit qu'il n'a pas rencontré ce signe dans sa forme complète. En effet seule la première partie de ce signe, , ainsi que les trémolos, en général, sont employés, d'ailleurs fréquemment, dans le manuscrit de Chartres et dans les manuscrits kontakariens slaves. Un signe assez semblable au *kataba-tromikon*, figure dans le Sticherarium slavon N° 589 de la Bibl. du St.-Synode (fol. 159). Il est composé d'un *ison* avec un trémolo et trois autres signes qui semblent plutôt des *klasmata* et non des *apostrophes*: .

34) πελαστόν . Grand signe de la notation kontakarienne. Il se trouve dans le manuscrit de Chartres: .Les manuscrits kontakariens slavons emploient un autre signe qui lui ressemble: (le *pelaston* de la notation médiobyzantine a une forme bien différente:).

35) ψηφιστόν . Ce signe s'appelle *hypocrisis* dans la notation ekphonétique. La notation médiobyzantine possède aussi un signe nommé *psēphiston*, différent de celui-ci. Le *psēphiston* de notre liste doit appartenir à la notation kontakarienne. Dans les manuscrits kontakariens slavons on trouve un signe qui semble une variante du premier, les trois apostrophes se trouvant réunies au lieu d'être séparées: .

36) κόντευμα . Il est employé dans le manuscrit de Chartres. On ne le trouve pas dans les manuscrits slavons.

37) χόρευμα (de χορεύω danser). Désigne probablement un léger mouvement ascendant et descendant. C'est sans doute une

grande hypostase. Manuscrit de Chartres : . Manuscrits slavons : .

38) ῥάπισμα . Signification incertaine. Il doit provenir également de la notation kontakarienne. Manuscrit de Chartres : .

39) παρακάλεσμα . Il sert de liaison dans la notation médiobyzantine. Il se trouve écrit comme une grande hypostase dans le manuscrit de Chartres : .

40) παρακλητική . Dans la notation médiobyzantine la *paraklētikē* est un signe auxiliaire sans valeur musicale. Dans les manuscrits slavons il existe sous deux formes : 1) comme petit signe, en général au début d'une phrase, et 2) comme grande hypostase : . On le trouve comme grande hypostase dans le manuscrit de Chartres et dans le manuscrit 242 de la Bibl. Nat. de Paris. Sa signification est probablement différente dans les deux cas. La *paraklētikē*, petit signe, est traduit dans la notation russe réformée par une ronde; elle ne désigne sûrement pas un groupe de notes mais plutôt une note prolongée. Quant à la *paraklētikē*, grande hypostase, sa signification est encore plus obscure.

41) ἠχάδιν . Se trouve dans le manuscrit de Chartres : et dans les manuscrits kontakariens slavons.

42) νανά zz. Le mot *nana* désigne la martyrie du troisième mode authente. Ici ce signe doit être une grande hypostase. On ne le rencontre pas dans les manuscrits slavons.

43) πέτασμα . Ce signe semble être la *petastē* de la notation médiobyzantine. C'est aussi un des signes les plus usités de la notation paléobyzantine. La liste slavonne l'appelle *krjuk*. Ce signe a donné son nom à la notation paléobyzantine slavonne que les Russes appellent *krjukovoe pismo*. On distingue plusieurs sortes de *krjuki* : simple , sombre , clair , *krjuk s potčašiem* etc. Il est fort possible que le *krjuk simple* désignait un ton fixe de *soglasie* dans la notation paléobyzantine. Dans la notation russe réformée, le *krjuk* double la valeur de la note, sans qu'il soit un signe auxiliaire. Quant au *krjuk s potčašiem*, il désigne deux notes à valeur doublée en mouvement descendant : *ré- do-*.

44) κόντευμα X. Ce signe semble être une grande hypostase. Il ne se rencontre pas dans le manuscrit de Chartres. Un signe semblable se rencontre dans le manuscrit *Typoprafskij Ustav* (fol. 98, voir p. 136) mais il semble faire partie d'une martyrie :

45) τρομικόν . Peut être une *petastē* quadruple. Sa valeur est inconnue (Comparer avec le N° 41).

46) στραγγίσματα (son tordu). C'est probablement une grande hypostase. Les manuscrits slavons emploient un signe assez semblable : . Les grandes hypostases : , , sont formées, sans doute, par ce signe associé avec d'autres.

47) γρονθίσματα . Ce signe, probablement une grande hypostase, ne se rencontre pas sous cette forme dans les manuscrits paléobyzantins et kontakariens slavons et grecs.

Manuscrit de Chartres (1).

Les fragments de stichères des folios 61 à 66 de ce manuscrit appartiennent aux offices des deuxième et troisième dimanches d'après Pâques et du jeudi de la Μεσοπεντηκοστή.

La perte de ce précieux document nous a obligé à nous reporter aux deux pages qui figurent dans le *Catalogue* de Gastoué. Les chants suivants y sont indiqués :

2ᵉ Dimanche, les Sts Myrophores :

1) Σὺν ταῖς ἄλλαις
2) Χαρᾶς εὐαγγέλια

3ᵉ Dimanche, le Paralytique :

1) Ὁ τῇ παλάμῃ τῇ ἀχράντῳ
2) Ἄταφος νεκρὸς ὑπάρχων ὁ παράλυτος
3) Ἀνέβης Ἰησοῦ ὁ Θεὸς ἡμῶν

Manuscrit du Mont-Athos.

On trouve dans ce manuscrit les chants du deuxième Dimanche après Pâques et les Stes Myrophores :

1) Αἱ Μυροφόροι ὄρθριαι γενόμεναι
2) Αἱ Μυροφόροι γυναῖκες ὄρθρου βαθέως

L'écriture de ce manuscrit et celle du manuscrit précédent est serrée ; chaque syllabe porte un, deux, ou trois petits signes paléo-

(1) Nᵒˢ 1753—1754 de la Bibl. de Chartres. Gastoué, *Catalogue des manuscrits de Mus. Byzantine*, p. 96—99 et Pl. III.

byzantins sur lesquels sont posées les grandes hypostases. Les chants sont très ornés. Sauf quelques particularités calligraphiques, les petits signes de ces deux manuscrits grecs sont les mêmes que ceux des manuscrits paléobyzantins postérieurs :

Ison	*Syrma* ou *Synagma*
Oligon —	*Kentēma* •
Oxeia / ou	*Hypsēlē*
Petastē	*Chamēlē* ×
Bareia \	*Elaphron*
Anatrichisma	*Klasma mikron*
Apostrophe ›	*Seisma*
Double apostrophe ››	*Paraklētikē*
Apoderma	*Diplē* //
Xēron-klasma	*Phthora*
Kratēma	*Apothema*

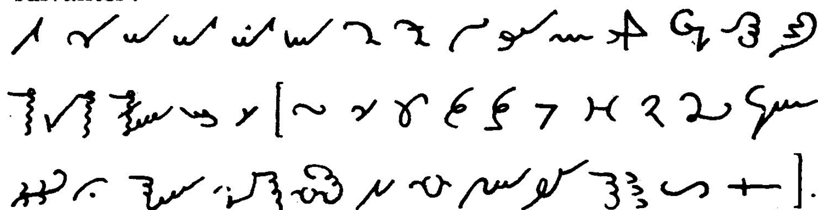
Particularités à noter :

1) Une association de trois *diplai* avec une *petastē*, reliées par une grande hypostase : 

2) *Klasma*, comme *diplē, kratēma, xēron-klasma*, est employé seul au-dessus d'une syllabe ; ce signe indique donc un intervalle :

- τα - πα[υ] - στως

Les grandes hypostases du Manuscrit de Chartres (1) sont les suivantes :



Parmi celles-ci la liste de la Laura Γ 67 en nomme quelques -unes :

(1) Gastoué, *Catalogue*, p. 14 et pl. III.

κόντευμα	πελαστόν
[\] βαρεῖαι	πίασμα
ἠχάδιν	τίναγμα
σταυρὸς ἀπὸ δεξιᾶς	τρία ; Chartres :
οὐράνισμα	[\\] χόρευμα ; Chartres :
πάρηχον	παρακάλεσμα ; Chartres :

Les grandes hypostases de la page du Manuscrit du Mont-Athos (Voir pl. VII) sont les suivantes :

(?)	παρακλητική
κόντευμα	οὐράνισμα

Quelques grandes hypostases se rencontrent dans des manuscrits plus tardifs comme le Sticherarium No 242 (Fonds grec) de la Bibl. Nationale de Paris, f. 205. Mais ces signes semblent avoir été ajoutés par une autre main : 

De grandes hypostases isolées se trouvent dans tous les manuscrits paléobyzantins grecs, de même que dans ceux de la phase Coislin.

Ces deux manuscrits (Chartres et Mont-Athos) et la liste de la Laura Γ 67 sont actuellement les documents les plus importants sur la notation kontakarienne de la deuxième phase.

Quant aux manuscrits kontakariens slavons (Voir ch. VII p. 140 ss.), leur importance n'est pas moindre puisqu'ils ont permis de retrouver le type le plus archaïque de la notation kontakarienne. En outre ils permettent de prouver que la notation kontakarienne archaïque était employée à la même époque et parfois dans les mêmes manuscrits que la notation paléobyzantine simple. L'un des plus anciens manuscrits slavons *Typographskij Ustav* (Voir ch. VII p. 136 et Pl. XIe) emploie indifféremment l'une ou l'autre de ces notations. La notation kontakarienne s'employait pour les chants plus mélismatiques, appelés asmatiques, qui se transformèrent plus tard en chants calophoniques et papadiques ; quant à la notation paléobyzantine simple, elle devait s'employer pour les chants à caractère de récitatif orné.

D. La phase Coislin.

La dernière phase de la notation paléobyzantine simple est le système dit Coislin, d'après le *Codex Coislin 220* de la Bibl. Nationale de Paris. C'est la forme prise par la notation paléobyzantine vers le XIIe siècle.

Le système Coislin a une grande analogie avec le système médiobyzantin qui devait le remplacer.

Le déchiffrage de la notation Coislin est plus avancé que celui de la notation paléobyzantine primitive, parce qu'au XIIe siècle des mélodies ont été écrites avec les deux notations, médiobyzantine et Coislin ; le déchiffrage assez satisfaisant de la notation médiobyzantine, qui indique les intervalles, a permis de fixer certaines règles du système Coislin.

Cette dernière notation a été l'objet de plus de recherches que la notation paléobyzantine, dont la forme la plus archaïque qui se retrouve dans les manuscrits slavons, est presque ignorée. M. Tillyard, le premier a dégagé les règles, acceptées depuis comme bases du système Coislin ; ce sont les suivantes :

1) Les mélodies de la notation Coislin transcrites en notation médiobyzantine sont très ressemblantes sinon identiques.

2) Les signes d'intervalles du système médiobyzantin correspondent à peu de chose près à ceux du système Coislin, avec cette différence que dans ce dernier ils ont seulement une valeur approximative. Exemple : l'apostrophe ͻ dans la notation médiobyzantine désigne la seconde descendante, tandis que dans le système Coislin, ce signe est simplement un degré descendant qui peut être seconde, tierce ou quarte.

3) Les hypostases (signes chironomiques), qui expriment le rythme et les nuances, sont employées dans le système Coislin de deux manières :
a) ou comme dans la médiobyzantine liées à un signe d'intervalle auquel ils donnent seulement une valeur rythmique et expressive,
b) ou employées seules, non pour indiquer un intervalle, mais pour donner la base rythmique d'une phrase conventionnelle que le chanteur connaissait par cœur.

4) Les signes d'intervalle de seconde ascendante, *oligon*, *oxeia*, *petastē*, et *kouphisma*, peuvent avoir dans la notation médiobyzantine leur valeur diastématique annulée par *l'ison* ou un signe descendant, ils conservent alors une valeur purement dynamique. Dans le système Coislin, il peut en être ainsi même s'il n'y a pas d'*ison* ou de signe descendant ; dans ce cas, ces signes, sans valeur diastématique, ont seulement une valeur dynamique (1).

M. Tillyard a observé également que lorsqu'un hymne est transcrit dans ces deux notations, le ton est toujours le même, la ponctuation dans les textes est observée dans le chant, et les passages fleuris se retrouvent en général sur les mêmes syllabes.

Selon M. Tillyard rien dans l'histoire grecque du XIIe siècle ne permet de supposer qu'un événement quelconque ait provoqué la modification de la mélodie de plusieurs milliers d'hymnes.

S'il en avait été ainsi, cela aurait été remarqué par le peuple, tandis que le changement de la notation ou plutôt sa transformation, qui ne pouvait intéresser que les chantres, a passé inaperçu (2).

Par suite, les mélodies de la notation paléobyzantine (système Coislin), transcrites en notation médiobyzantine, furent transmises sans changement. Aussi la découverte d'un grand nombre de manuscrits, employant l'une et l'autre de ces notations, peut permettre d'élucider certains points restés obscurs dans le déchiffrage des manuscrits paléobyzantins. L'exemple de M. Tillyard, que nous reproduisons plus bas, montre les difficultés auxquelles on se heurte, lorsqu'on veut découvrir les règles de cette notation. Il s'agit d'une mélodie écrite dans les deux notations, médiobyzantine et paléobyzantine, (système Coislin). Cette ode du canon se trouve dans l'Hirmologium, Paris-Coislin 220, fol. 6^v (notation Coislin) et dans l'Hirmologium du Mont-Athos, voir *Hirmologium Athoum*, (*Monum. Mus. Byzan.*, t. II) Copenhague, 1938, f. 5 (notation médiobyzantine). (Mode Ier).

Coislin :

Médiob. :

Σὲ τὴν φα - ει - νὴν λαμ-πά - δα καὶ μη - τέ - ρα

(1) Tillyard, *Byzantine Neumes* ; *The Coislin Notation*, (*Byz. Zeit.*), 1937, p. 346—347.

(2) Le même raisonnement peut s'appliquer au changement de la notation au XIXe siècle : là également le peuple ne s'est pas aperçu de la réforme musicale de Chrysanthe.

Coislin :

Médiob. :

τοῦ φω - τός· τὴν ἀ - ρί - ζη - λον λό - ξαν καὶ

Coisl :

Médiob. :

ἀν - ω - τέ - ραν πάν-των τῶν ποι-η - μά-των· ἐν ὕμ-νοις

Coisl :

Médiob. :

με - γα - λύ - νο - μεν.

On voit, d'après cet exemple, que la valeur diastématique des intervalles est très mal définie par la notation Coislin. Ainsi le signe *kratēma* est soit tierce descendante (ligne No 1) sur la syllabe νὴν ; soit une seconde ascendante (ligne No 3 sur ποι). Le signe *oxeia* est seconde ascendante (No 1 sur ει et λα, ou No 3 sur ὕμ et No 4 sur λύ) ; tierce ascendante (No 1 sur τέ) ; sans valeur diastematique (No 3 sur τέ) ; quarte ascendante (No 3 sur μά). Le signe *apostrophe* est seconde descendante (No 1 sur λαμ et sur ρα et No 2 sur τοῦ etc.), tierce descendante (No 3 sur νοις) ; quarte descendante (No 4 sur με, No 3 sur η). Le signe *diplē*, signe rythmique qui double le temps, est la répétition du même ton (No 2 sur τός ; No 4 sur νο) ou tierce descendante (No 3 sur των).

Selon M. M. Thibaut et Tillyard les connaissances des signes paléobyzantins peuvent se résumer ainsi (1) :

1) *Ison* — répétition de la même note.
2) *Oligon* — seconde exécutée régulièrement et sans effort (Thibaut).
3) *Oxeia* — signe ascendant ; il peut être seconde, tierce, quarte ou simple accent quand il est seul ou avec l'ison (Tillyard).

(1) Tillyard, *Handbook*, p. 19 ss. ; Thibaut, *Monuments*, p. 56—61.

4) *Petastē* — signe ascendant ; il peut être seconde, tierce, quarte ou simple accent.
5) *Kouphisma* — signe ascendant ; il peut être tierce, quarte ou note accentuée.
6) *Kylisma* — correspond à une phrase indiquée par le *grand kylisma* de la notation médiobyzantine. Formule musicale.
7) *Bareia* — s'emploie souvent seule. Elle désigne une phrase conventionnelle, pas très bien déterminée.
8) *Apostrophe* — degré descendant qui peut être seconde, tierce ou quarte.
9) *Katabasma* — signe descendant, s'identifie avec l'*hyporrhoē* de la notation médiobyzantine ; descente rapide de tierce avec note intermédiaire (Thibaut).
10) *Anatrichisma* — valeur inconnue.
11) *Apoderma* — tenuto : la progression est retenue par le chanteur.
12) *Apothema* — liaison : *synemba* de la notation ekphonétique, *epegerma* de la notation médiobyzantine (Thibaut).
13) *Xēron-klasma* — staccato. Il correspond à n'importe quelle phrase conventionnelle (Tillyard). Formule musicale avec allongement rythmique (Thibaut).
14) *Kratēma* — note prolongée et accentuée, dans la notation Coislin il peut désigner une seconde ou une tierce.
15) *Syrma* (ou *Synagma*) — formule musicale circonvolutive (Thibaut).
16) *Kentēma* — forme avec un signe ascendant une simple progression. Peut être ajouté à un signe chironomique formant une progression ascendante d'une valeur indéterminée (Tillyard).
17) *Hypsēlē* — indique n'importe quel grand intervalle ascendant (Tillyard).

18) *Chamēlē* × indique n'importe quel grand intervalle descendant (Tillyard).

19) *Elaphron* ⌒ indique n'importe quel grand intervalle descendant. (Tillyard).

20) *Klasma* ᴗ allongement rythmique de moindre importance que celui de la *diplē*.

21) *Seisma* \\ (ou *Piasma*) diminuendo, parfois degrè descendant (Thibaut) ; tremblement, trille sur une note longue.

22) *Paraklētikē* descente rapide de deux notes (Thibaut)

23) *Diplē* // (ou ·· ?) signe rythmique, se réfère à une note ascendante, descendante ou répétée et ajoute une nouvelle phrase conventionnelle apprise par cœur.

24) *Phthorai* altérations.

Autres signes non mentionnés par l'Hagiopolite 360:

Thematismos esō désigne une phrase conventionnelle (Tillyard).

Thema haploun phrase conventionnelle se terminant avec 2 ou 3 degrés descendants.

Kentēmata ·· signe ascendant ; ne peut être annulé ; se pose sur une syllabe aphone (Tillyard)

Les manuscrits grecs qui emploient la notation paléobyzantine sont assez nombreux. Les Bibliothèques de Paris, de Chartres, (jusqu'en 1944), de Vienne, du Vatican, de Léningrad, d'Ochrid, la Bibl. Universitaire de Messine, celles du Mont-Athos, d'Athènes, du Monastère Ste-Catherine du Mont-Sinaï, la Bibl. Patriarcale du St-Sépulcre à Jérusalem, du monastère St-Jean de Patmos etc. en possèdent chacune quelques spécimens. La plus riche est celle de l'Abbaye grecque de Grottaferrata (près de Rome) qui conserve 18 manuscrits paléobyzantins (plus une dizaine de pages fragmentaires). La plupart datent des XI[e] et XII[e] siècles (1).

L'Abbaye grecque de Grottaferrata fut fondée par St-Nil (né aux environs de 908), calligraphe parfait, musicien, et grec d'origine, qui créa au cœur de l'Italie un foyer de culture, de langue

(1) L. Tardo, *L'Antica melurgia bizantina*, p. 58—63 ; Idem, *La mus. biz. e i codici di melurg. della bibl. di Grottaferrata* dans *Rivista Accad.*, N° 4—5, 1931.

et de traditions byzantines. Son « scriptorium » copia, corrigea et compléta les manuscrits grecs de l'époque, les garda précieusement et nous les fit parvenir dans un état de conservation remarquable. Ces manuscrits ne sont pas très anciens, ils ne remontent généralement pas au delà du X[e] siècle, époque de la fondation de l'Abbaye. Ils contiennent la partie hirmologique du service religieux, des hymnes types du cycle festival de l'année, des chants prosomoia, l'Oktoèchos avec les graduels. — « Il manque, dit M. Tardo, les compositions psalmodiques (dans cette notation paléobyzantine) comme les prokimènes et les semblables, qui sont très abondants à partir du XII[e] siècle dans les manuscrits de notation médiobyzantine de l'Abbaye. Il manque aussi les mélodies liturgiques de genre mélismatique comme p. ex. les κοινωνικά, les formes d'alleluia, les Kekragaria, les Kathismata, les Kontakia, et autres formes secondaires de compositions métriques byzantines. Peut-être celles-ci ne sont-elles pas parvenues jusqu'à nous » (1).

Cette absence de formes mélismatiques dans les manuscrits paléobyzantins de Grottaferrata entraîne aussi l'absence de la notation kontakarienne, employée spécialement pour ce genre de chant. A l'époque où l'Abbaye fut fondée la notation kontakarienne a dû cesser probablement d'être employée et ses chants ont dû être transcrits dans la notation médiobyzantine. Le souvenir de cette tradition ancienne fut ainsi perdu dans ce monastère.

(1) L. Tardo, *l'Antica melurg. biz.*, p. 64.

Chapitre VII.

LES NOTATIONS BYZANTINES EMPLOYÉES DANS LES DOCUMENTS SLAVONS

(du IXe au XIVe siècle)

A. *La notation ekphonétique slavonne.*

Parmi les manuscrits slavons, copiés sur ceux qui étaient employés en Bulgarie aux IXe et Xe siècles, se trouvent quelques Évangiles à notation ekphonétique, conservés dans les bibliothèques russes. Ils témoignent que les Bulgares, comme plus tard les Russes, connaissaient la déclamation chantée des textes évangéliques et les formules musicales correspondant à chaque signe ekphonétique.

Un des plus anciens de ces manuscrits ekphonétiques slavons est l'Évangile d'Ostromir qui date de 1056—1057 (1).

Ce document de la langue slavonne la plus archaïque (rédaction bulgare), a été étudié par plusieurs slavistes. Certains comme Vostokov n'ont fait aucune mention de ces signes, d'autres, comme Findeizen, Metallov, Karskij, etc. (qui connaissaient les publications russes de J. Thibaut et de Papadopoulos Kerameus sur cette notation), les ont remarqués. Mais tout en indiquant que les Slaves possédaient des évangiles notés, les savants russes ne les ont jamais recherchés et étudiés. Les indications qu'ils donnent sont insuffisantes et contradictoires, parfois même érronées (2).

(1) Ms. F.I. No 5 de la Bibl. Russe Publique de Léningrad, 294 ff.

(2) N. Findeizen (*Очерки по истории музыки*), t. I, Léning-Moscou 1928, p. 82, 86, 87). dit que l'Évangile d'Ostromir n'emploie que deux signes, *hypocrisis* et *teleia*. Il n'a sans doute pas remarqué les autres signes que nous voyons sur la photographie du fol. 140 de ce manuscrit, reproduite dans trois ouvrages russes. Dans l'un d'eux *Славянская кирилловская палеография* (Léning., 1928, p. 233—234), le philologue E. Karskij dit que les deux signes en question (*hypocrisis* et *teleia*) sont des « ornements » (?) et ceux du fol. 140 des « signes musicaux ». De même pour un autre Évangile slavon appelé *Kuprijanovskie listki* (voir p. suivante), Findeizen indique qu'il emploie une dizaine de signes ekphonétiques, Karskij dit vaguement « des signes musicaux » et F. Kaminskij, (*Отрывки еванг. чтений* XI-*го в.* Léning., 1924, p. 275) indique que ces signes sont « des ornements » (?). Les renseignements sur les autres manuscrits ekphonétiques sont encore plus vagues ; on omet de mentionner leurs cotes et d'indiquer les signes ekphonétiques.

Nous examinerons les pages photographiées de ce manuscrit pour nous faire une opinion d'après elles.

Certaines de ces pages ne contiennent que les signes *hypocrisis* et *teleia* ou *teleia* seul. Ils sont reproduits ainsi : 3 3 + ‡ ‡.

Mais sur le f. 140 (1), on voit très distinctement d'autres signes. Ce sont : *kremastē*, *apostrophe*, et l'*oxeia*.

Il est possible que d'autres signes ekphonétiques se trouvent dans ce manuscrit, bien que l'Évangile d'Ostromir soit probablement un manuscrit de notation ekphonétique incomplète, car le signe *teleia* se trouve seul sur certaines pages photographiées par les philologues. Rien d'étonnant à cela ; de nombreux manuscrits ekphonétiques grecs présentent une notation encore plus incomplète que cet Évangile slavon (voir ch. VI, p. 99). Le copiste slave, connaissant probablement assez mal cette notation, a dû négliger une grande partie de ces signes qui étaient certainement plus abondants dans l'original grec, ou dans la première traduction slavonne.

Un autre manuscrit ekphonétique slavon, dont quatre pages sont conservées de nos jours, est plus intéressant. On les nomme « Feuillets Kuprianovski », en russe Куприяновские ou Новогородские листки. Ce manuscrit, en très mauvais état, est également du XIe siècle comme l'Évangile d'Ostromir. Il se trouve à la Bibliothèque Russe Publique (2). Nous avons pu examiner ces quatres pages dans l'ouvrage de Kaminskij (3), où elles sont photographiées en grand format.

Ces quatre pages contiennent :

1e p. : La fin du 45e verset du Xe chapitre de l'Évangile de St-Marc et les Ier à 7e versets du ch. XI de l'Évangile de St-Jean.
2e p. : 8e à 15e versets du ch. XIe de l'Évangile de St-Jean.
3e p. : 26e à 31e versets du ch. XXIV de l'Évangile de Matthieu.
4e p. : 32e à 37e versets du ch. XXIV de l'Évangile de Matthieu.

(1) N. Karinskij, *Образцы письма древ. периода*, Léning. 1925, Tab. V; Idem, *Хрестоматія по древне-церк. слав.*, St-Pétersb. 1911, p. 86; E. Karskij, *Славянская кирилл. палеография*, Léning. 1928, p. 373.

(2) F.I. No 58.

(3) F. Kaminskij, *Отрывки еванг. чтений* XI-*го в.* dans *Изв. отд. русс. языка и словесности*, t. XXVIII, 1923, Léning., 1924, p. 275.

Les signes ont été écrits au carmin. Ceux qu'on peut distinguer le plus clairement dans ce fragment très abimé, sont les suivants :

Paraklētikē	*Bareia*
Apostrophe	*Oxeia*
Kathistē	*Kentēmata*
Hypocrisis	*Bareia double*
Apesō / *exō*	*Teleia*

On ne peut pas se prononcer définitivement pour les autres signes ekphonétiques, puisqu'on ne dispose que des fragments de manuscrits, toutefois dans ces fragments *syrmatikē* et *synemba* manquent. Remarquons à ce sujet que, selon les observations de M. Høeg, l'une des particularités du système ekphonétique archaïque est l'emploi très rare de la *syrmatikē* (1).

M. Findeizen indique encore comme possédant des signes ekphonétiques un Évangile de 1519 et deux autres remarqués par Smolenskij (2). M. Karskij indique de même un Apostolos du XVe siècle de la Bibliothèque du St-Synode (3). Mais aucun de ces savants ne donne de précisions sur ces manuscrits et sur leurs signes musicaux. Nous savons seulement que l'Évangile de 1519 (N° 24 des Archives du St-Synode), emploie les signes ekphonétiques suivants : *kathistē* , , *apostrophe* , *paraklētikē* , *kremastē* , , *oxeia* , , *kentēmata* • , •• , ••• , et *bareia* (4).

Findeizen rapporte que ces Évangiles ne sont pas indiqués comme notés dans les catalogues des bibliothèques où ils se trouvent. Les signes ekphonétiques seraient tout simplement des ornements ou des accents divers pour les auteurs des catalogues russes, catalogues dressés pour la plupart avant 1912. A cette époque le français J. Thibaut fit un voyage d'études en Russie où, à la suite de plusieurs articles publiés dans les revues scientifiques, il éveilla un mouvement de curiosité envers cette notation.

Bien que la recherche systématique des manuscrits ekphonétiques n'ait pas encore commencé en Russie, on connaît déjà, par des photographies, un nombre suffisant de manuscrits, pour affirmer que les Bulgares et les Russes connaissaient et employaient la notation ekphonétique. Il ne pouvait en être autrement. Si les Slaves lors de leur conversion ont adopté les notations grecques, la paléobyzantine, la kontakarienne, ils devaient également adopter la notation ekphonétique très répandue à cette époque.

(1) C. Høeg, *La not. ekph.*, p. 116, et ch. VI, p. 99.
(2) N. Findeizen, *Op. cit.*, p. 85.
(3) Karskij, *Op. cit.*, p. 234.
(4) Findeizen, *Op. cit.*, p. 85.

Selon Findeizen les richesses des bibliothèques russes sont loin d'être explorées. La recherche de nouveaux manuscrits ekphonétiques slavons ne peut être entreprise que sur place, en examinant tous les évangiles un par un. C'est seulement ainsi qu'on pourra savoir si les Slaves ont employé couramment ou non la notation ekphonétique et à quelle époque ils l'ont abandonnée.

Les Bulgares, qui transmirent aux Russes la notation ekphonétique, ont dû cesser de l'employer dans leurs livres slavons à partir du XIe siècle lorsqu'ils furent conquis par les Byzantins (en 1018). Ces derniers établirent aussitôt un service religieux grec. A la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle, lorsque la Bulgarie eut retrouvé son indépendance, la notation ekphonétique était en décadence à Byzance, et les Bulgares jugèrent sans doute inutile de recommencer à noter leurs évangiles slavons. C'est pourquoi des textes slavons avec des signes ekphonétiques ne se retrouvent pas en Bulgarie ; les anciens, ceux du IXe au XIe siècle, disparurent dans un pays sans cesse ravagé ; quant à ceux du IIe royaume bulgare, ils n'étaient plus notés.

Mais les Russes continuèrent à employer la notation ekphonétique jusqu'au début du XVIe siècle, si l'on tient pour exactes les indications de Findeizen sur l'Évangile de 1519. A cette époque la notation ekphonétique était presque totalement oubliée en Grèce.

B. *Les notations paléobyzantines slavonnes.*

La notation paléobyzantine archaïque, adaptée à la langue slave au IXe siècle par les premiers apôtres slaves, et transmise aux Russes vers la fin du Xe et le début du XIe siècle, se retrouve dans les manuscrits slavons « notés » du XIe au XVIIe siècle, dont une trentaine vont de la fin du XIe au XIVe siècle.

La traduction de ces livres de chant fut faite successivement par les Sts-Cyrille et Méthode et par leurs élèves ; pour ces derniers

les légendes parlent surtout de l'activité de St-Clément. On sait que les Sts-Cyrille et Méthode avaient traduit le Psautier et l'Octoèchos et que St-Clément, à la fin de sa vie, « ajouta au Triodion tout ce qui lui manquait » (voir ch. III, p. 57). On peut donc admettre que la traduction du cycle principal des livres de chant fut faite entre 855, date probable de l'invention de l'alphabet slave, et 916, année de la mort de St-Clément.

Les manuscrits slavons « notés », trouvés en Russie, sont des copies directes ou indirectes de ces traductions bulgares. Tous présentent les particularités de l'ancienne langue slavonne ou bulgare. L'étude de la langue sort du cadre de cet ouvrage : elle a été faite par les slavistes et l'origine bulgare des manuscrits notés ne peut être contestée. La langue bulgare est beaucoup plus pure dans les manuscrits les plus anciens, des XIe et XIIe siècles. Dans ceux du XIIIe et du XIVe siècle commencent à s'introduire des particularités de la langue russe remplaçant les « bulgarismes ». Néanmoins ces derniers subsistent encore dans les manuscrits du XVIe siècle. Les plus intéressants pour nous sont évidemment les plus anciens, qui se rapprochent le plus des modèles byzantins et de leurs traductions faites par les Bulgares (1).

(1) Ces manuscrits sont les suivants :
1) Ms. N° 142 de la Bibl. Typographe du St-Synode du Moscou. *Typicon* ou *Ustav* du XIe siècle. 126 ff. (incomplet), en russe : *Typografskij Ustav.*
2) Ms. Q.I. N° 32 de la Bibl. Russe Publique provenant du monastère de l'Annonciation et nommé en russe : *Blagoveščenskij Kondakar,* 130 ff., XIIe siècle.
3) Ms. N° 9 de la Bibl. du St-Synode, daté du 1207, en russe : *Kondakar Uspenskago sobora,* 204 ff.
*4) Ms. N° 777 de la Bibl. du St-Synode, de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle, 112 ff. (*Catalogue,* t. III_2, N° 522) (*Synodal'nyj Kondakar*).
5) Ms. N° 23 de la Bibl. de la Laura du monastère près de Moscou : Troïce-Sergevskij, 115 ff. XIIe siècle (*Lavrskij Kondakar*).
6) Ms. Q.I. N° 15, de la Bibl. Russe Publ., *Sticherarium* du début du XIIe siècle.
*7) Ms. N° 589 de la Bibl. du St-Synode de 1157. (*Catal.* t. III_2 N° 517) 190 ff.
*8) Ms. N° 572 de la Bibl. du St-Synode, (*Catal.* t. III_2 N° 518), *Sticherarium* du XIIe siècle, 216 ff.
9) Ms. N° 145 de la Bibl. Typographe du St-Synode, *Sticherarium* du début du XIIe siècle.

Nous avons dit, dans le ch. III, que les manuscrits slavons de Russie, du XIe au XIVe siècle, portent des notations byzantines du IXe siècle, époque à laquelle ils ont été traduits et notés ; et que l'adaptation de leur texte au texte grec fut très soigneusement faite (ce que nous verrons aussi plus loin p. 155 ss. dans les tableaux comparatifs de chants des deux langues, munis de neumes analogues).

10) Ms. 151 de la Bibl. Typographe du St-Synode, *Sticherarium* du XIIe siècle.
11) Ms. N° 152 de la Bibl. Typographe du St-Synode, *Sticher.* du XIIe s.
12) Ms. N° 384 de l'Académie Ecclés. de St-Pétersb., *Sticherarium* du XIIe siècle (Sofijskij).
13) Ms. N° 3 de l'Acad. Ecclés. de Moscou, *Sticherarium* du début du XIVe siècle (Volokolamskij).
*14) Ms. N° 279 de la Bibl. du St-Synode, *Sticherarium* de la deuxième moitié du XIIe siècle (*Catal.* t. III_2, N° 519), 168 ff.
15) Ms. N° 420 du Musée Rumjancev, *Sticherarium* du milieu du XIVe siècle.
16) Ms. N° 22 de la Bibl. de la Laura du monast. Troïce-Sergevskij, *Sticherarium* de 1303.
17) N° 439 de la Bibl. de la Laura du monast. Troïce-Serg., *Sticherarium* de la fin du XIVe siècle.
18) Ms. N° Q.I. N° 39 de la Bibl. Russe Publ., Feuilles de *Sticherarium.*
19) Ms. N° 149 de la Bibl. Typographe du St-Synode, *Hirmologium.*
20) Ms. N° 150 de la Bibl. Typographe du St-Synode, *Hirmologium.*
21) Ms. N° 28 de la Bibl. du St-Synode, *Hirmologium* de la fin du XIIe siècle (Vozkresenskij).
*22) Ms. N° 748 de la Bibl. du St-Synode, *Hirmologium* du milieu du XIVe siècle, 136 ff. (*Catal.* t. III_2 N° 524).
23) N° 8 de la Bibl. du St-Synode, *Triodion* du début du XIIIe siècle (Uspenskij).
24) Ms. N° 96 de l'Acad. Eccl. de St-Pétersb., *Triodion* du milieu du XIIe siècle (Sofijskij).
25) Ms. N° 148 de la Bibl. Typographe du St-Synode.
*26) Ms. N° 319 de la Bibl. du St-Synode, *Triodion* du XIIe siècle, 315 ff. (*Catal.* t. III_1 N° 423).
*27) Ms. N° 895 de la Bibl. du St-Synode, *Triodion* du XIIIe ou du XIVe siècle (*Catal.* t. III_2, N° 477).
28) Ms. N° 27 de la Bibl. du St-Synode, *Triodion* de la fin du XIIe siècle (Vozkresenskij).
29) Ms. N° 123 de la Bibl. du St-Synode, *Triodion* de la deuxième moitié du XIIe siècle.
*30) Ms. N° 159—168 de la Bibl. du St-Synode, *Ménée* (10 livres), (*Catal.* t. III_2 N° 434—443), 2353 ff.
31) Ms. Q.I. N° 12 de la Bibl. Russe Publique, *Ménée* du debut du XIIIe siècle.

Les notations des manuscrits slavons doivent être celles employées à Byzance vers le milieu du IXe siècle, époque où St-Cyrille faisait ses études à l'École Supérieure de Constantinople. Les livres grecs qu'il traduisit et emporta avec lui dans sa vie errante de missionnaire, étaient vraisemblablement les mêmes qui lui avaient servi pour apprendre les sciences et les arts sur les bancs de l'école. Ces mêmes livres furent probablement apportés en Moravie, et c'est encore avec ceux-ci que les élèves des deux frères, dont St-Clément, apprirent à chanter. Pendant cette période, 855—887, c'est-à-dire lors de la création de l'alphabet slave et de l'arrivée des élèves des deux frères en Bulgarie, les notations paléobyzantine et kontakarienne avaient-elles subi certaines modifications à Byzance? Probablement, au moins pour la notation kontakarienne, car au début du Xe siècle, les petits signes kontakariens (voir chap. VI p. 113 ss.) avaient complètement disparu des manuscrits grecs. Si cette hypothèse est exacte, à l'époque où les élèves des deux frères arrivèrent en Bulgarie, le système musical slavon devait retarder déjà sur le grec; et cet écart entre les deux notations ne fit qu'augmenter avec le temps. Le système byzantin évolua rapidement entre le IXe et le XIVe siècle: on modifia, puis abandonna définitivement la notation kontakarienne; on perfectionna la notation paléobyzantine, dont le système Coislin fut la dernière phase, puis on adopta le système médiobyzantin et ensuite le néobyzantin. Pendant ce temps le système musical slave fut religieusement gardé intact, d'abord par les Bulgares jusqu'en 1018, et ensuite par les Russes, non seulement jusqu'à la fin du XIVe siècle, mais encore plus de deux siècles après.

Ainsi les Slaves conservèrent cette tradition musicale ancienne qui, bien que byzantine, fut considérée par eux comme slave, parce qu'elle avait été adaptée à leur langue par leurs premiers apôtres. La musique religieuse russe se développa jusqu'au XVIIe siècle sur cette base ancienne et resta ainsi en dehors de l'évolution byzantine.

Le manque de renseignements sur la période bulgare du chant

(Quelques autres manuscrits notés sont mentionnés dans des ouvrages russes, sans grande précision).

*Pour les manuscrits de la Bibliothèque du St-Synode, voir le *Catalogue* de Gorskij et Nevostruev (*Описан. слав. рукоп. Мос. Син. Биб.*) en 6 volumes, Moscou, 1855—1917. L'absence de catalogues russes à Paris nous empêche de donner plus de détails sur certains manuscrits.

religieux slavon, ne permettait pas aux musicologues russes d'établir le lien entre les musiques religieuses byzantine et slave. De plus, ils travaillaient isolément, sans connaître les études de musicologie byzantine qui se développèrent au début du XXe siècle en Occident. Aussi certains musicologues comme Smolenskij affirmaient-ils que la notation paléobyzantine slavonne était une création du génie russe et s'étonnaient qu'un peuple barbare, à peine converti, ait pu créer un système musical aussi parfait (1). D'autres musicologues comparaient les notations des anciens livres de chant slavons avec celles du *Synodik du roi Boril*, manuscrit bulgare du XIIIe siècle (employant la notation médiobyzantine avec des éléments de la néobyzantine), ou encore avec celles des livres de chant bulgares du XIXe siècle; et ils en concluaient qu'il était peu probable que les manuscrits slavons archaïques fussent venus de Bulgarie (2). Les différences qu'ils constataient entre les notations slavonnes archaïques et les notations grecques beaucoup plus récentes, les conduisirent à admettre l'opinion erronée, que les Slaves avaient modifié les notations byzantines pour les adapter à leur langue.

M. Koschmieder s'employa très heureusement dès 1940 à coordonner les études musicales byzantines et slaves. Il compara des chants de notation paléobyzantine slavonne avec ceux du système Coislin (3). Presque trois siècles les séparent et il y a pourtant beaucoup d'analogie entre ces deux notations.

Les études sur la musique religieuse russe commencèrent en Russie à la fin du siècle dernier. Elle se développèrent avec les articles et les livres de Razumovskij, Vozkresenskij, Smolenskij, Riesemann, arch. Filaret, Metallov, etc. et aussi du français J. Thibaut, dont les publications en français, et surtout en russe, contribuèrent à faire connaître une partie de la musique byzantine (4).

---

(1) S. Smolenskij, *О древне-русс. пѣвч. нотацiяхъ* dans *Памят. древ. письменности и искусства* t. CXLV (1901) p. 20.

2) I. Riesemann, *Die Notationen des alt. russ. Kirchengesanges*, Leip., 1909, p. 3—4 et 14—16.

3) E. Koschmieder, *Zür Bedeutung der russichen litur. Gesangstradition für die Entzifferung der byzant. Neumen*, *Kyrios* 5, 1940-1941, p. 1—24; Idem, *Teorja i praktyka rosyjskiego śpiewu neumatycznego na tle tradycji staroobrzedowców wileńskich*, (*Odbitka z Ateneum Wileńskiego* R. X.), Wilno, 1935.

(4) Razumovskij, *Церковное пѣнiе въ Россiи*, t. I, II, III, Moscou, 1867—68—69; Idem, *Кругъ древ. знам. пѣнiя*, St-Pétersb., 1884; Voznesenskij,

Commencées par Razumovskij, développées par Metallov, dont l'album de photographies de manuscrits slavons nous a été d'un grand secours, ces études ont porté principalement sur la notation russe, réformée par le « vieillard Mezenec » au XVII[e] siècle. La partie qui se rapporte aux manuscrits slavons du XI[e] au XVI[e] siècle a été très peu approfondie ; en outre, avant les publications de M. Koschmieder, aucun rapport n'a été établi avec la musique byzantine.

Ces études sont plus ou moins abandonnées depuis une trentaine d'années. Des livres plus récents comme celui de Preobraženskij (1924) ou de Findeizen (1928) n'apportent rien de nouveau. Ces auteurs semblent ignorer les ouvrages de musicologie byzantine parus en Occident ; ils ne mentionnent pas la notation paléobyzantine des manuscrits slavons. Bien que le *Catalogue* de Gastoué, où figure le manuscrit de Chartres, ait été publié en 1907 et la liste de la Laura Γ 67, trouvée par M. Tillyard, en 1912—13, les manuscrits kontakariens slavons sont toujours considérés par les Russes comme les seuls spécimens de cette notation.

a. *La notation kontakarienne slavonne.*

La notation kontakarienne se rencontre dans cinq manuscrits slavons du XI[e] au XIII[e] siècle (voir les 5 premiers manuscrits de la note 1 p. 136).

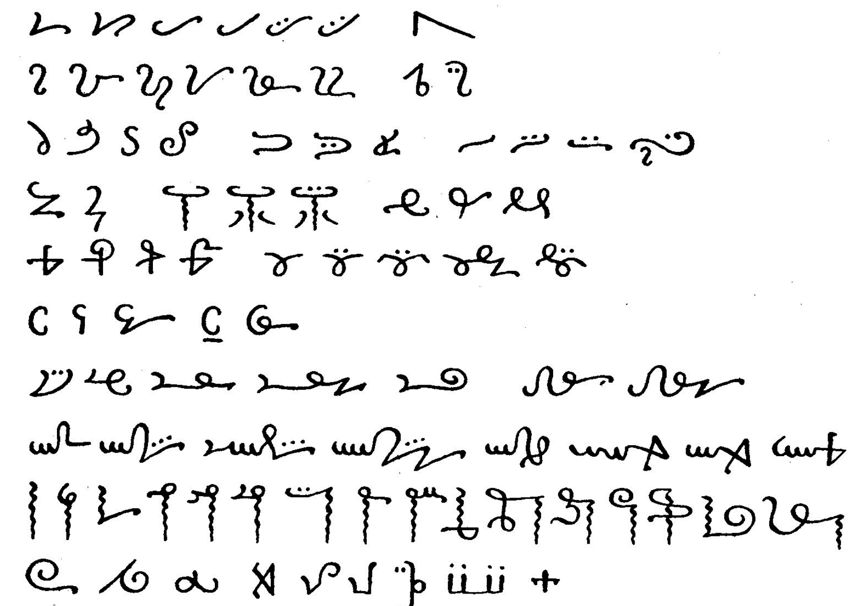
Ces manuscrits slavons emploient la notation kontakarienne de la première phase (voir ch. VI, p. 113 ss.). Les signes sont disposés sur deux lignes au-dessus du texte. Sur la première ligne sont les

---

О церк. пѣн. греко-росс. церкви, Riga, 1889—90 ; Idem, *Большой и малый знам. роспѣвъ*, Riga, 1889 ; Smolenskij, *Азбука знам. пѣнія. . . .старца Мезенца*, Kazan, 1888 : Idem, *О древне-русс. пѣвч. нотаціяхъ* dans *Памят. древ. письм. и искусства*, t. CXLV, 1901 ; Porf. Uspenskij, *Первое путеш. въ Аѳонск. монастыри и скиты*, Moscou, 1880 ; Idem, *Op. cit.*, II[e] partie ; Suppléments, Moscou, 1881 ; Idem, *Второе путеш. по Святой Горѣ*, Moscou, 1880 ; O. Riesemann, *Die Notat. des alt. russ. Kirchengesanges*, Leipzig, 1909 ; Filaret, *Истор. обзоръ пѣсн. и пѣснопѣн. греч. церкви*, St-Péters., 1864 ; V. Metallov, *Русская симіографія*, Moscou, 1912 ; Idem, *Богослуж. пѣн. русской церкви*, Moscou, 1912 ; J. Thibaut, *Monuments de la not. ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque*, St-Péters. 1913 ; Idem, *Этюдъ о виз. муз. Мартиріи*, dans *Визант///. Временникъ*, 1899, t. VI, I, p. 1—12 ; Idem, *Étude de Musique byzantine*, dans *Извѣст. русс. арх. Инст. въ Конст.*, 1898 et 1901, p. 138—179 et 361—390.

petits signes dont certains sont paléobyzantins, et au-dessus les grands. Il est évident que les chants ainsi notés sont très mélismatiques : presque chaque voyelle apparaît de trois à douze fois de suite, toujours munie de nouveaux signes, (les grands disposés au-dessus de cinq ou six petits neumes). Les grands signes jouaient probablement le rôle des grandes hypostases de la notation de Koukouzélès (la néobyzantine) et représentaient des signes dynamiques, rythmiques ou des figures conventionnelles.

Ces grands signes sont les suivants :



Il est difficile de grouper ces signes, parce qu'ils forment les combinaisons les plus diverses, soit entre eux, soit avec les petits signes.

Les petits signes, tout en ayant des rapports avec ceux de la notation paléobyzantine (certains sont les mêmes), en diffèrent par la diversité de leurs groupements. Les principaux, qui se rencontrent également dans la notation paléobyzantine, sont les suivants :

/ (*oxeia*) s'emploie seul ou en combinaison :

\ (*bareia*) s'emploie seul ou en combinaison :

(*apostrophe*) s'emploie seul ou en combinaison :

(*diplē*), seul ou en combinaison :

(*seisma*), seul ou en combinaison :

(*klasma*), seul ou en combinaison :

(*teleia*), seul ou en combinaison :

(Ce dernier signe est employé, non pas à la fin d'une phrase ou d'un mot comme dans la notation ekphonétique ou la paléobyzantine slavonne, mais au milieu des mots).

(*elaphron*) s'emploie en combinaison avec d'autres :

(*petastē*) s'emploie en combinaison :

Les autres petits signes kontakariens sont différents de ceux de la notation paléobyzantine. Ce sont les suivants :

s'emploie seul ou en combinaison :

s'emploie en combinaison :

s'emploie en combinaison :

Quelques petits signes comme s'emploient parfois comme grandes hypostases, au-dessus des autres. Les signes et avec la grande hypostase se rencontrent souvent dans les finales.

La notation kontakarienne semble être un système musical très développé. Le nombre des signes est considérable. Les combinaisons multiples entre les grands et les petits signes, indiquent que ce système, employé à Byzance au IXe siècle, était capable d'exprimer une quantité de nuances, de figures conventionnelles et de rythmes divers. La notation kontakarienne présente beaucoup d'analogie avec la notation néobyzantine : les deux notations se ressemblent par l'emploi des grandes hypostases et par le caractère du chant qui, dans les deux cas, est très mélismatique. (Voir ch. IX, p. 205 ss.).

Cette notation est indiscutablement byzantine :

1) Par la présence des martyries byzantines ; exprimées avec des lettres slavonnes : А̃ В̃ Г̃ Д̃ Е̃ Ѕ̃ З̃ И̃, qui désignent les huit modes, *ēchoi*, et par celle des *epēchēmata* grecques : neagie, nana, aneane, neanes, anagie, neaneagia, nene, etc.

2) Parce que parmi les paroles slaves, se trouvent des mots, des phrases et des chants byzantins entiers. Ainsi au fol. 85^r du *Blagoveščenskij Kondakar* (Q. I. N° 32 de la Bibl. R. Publ.), l'Hypacoé pour le 14 septembre est écrit d'abord en grec avec des lettres slavonnes : СИМЄРОН ТО ПРОФИТІКОН ПЄПЛИРОТЄ ЛОГІОН ИДУ ГАР ПРОСКИНУМЄНЬ ИС ТОПОН У ЄСТИСАН ПОДЄС· СУ КУРІЄ КЄ КСУЛОН... (Σήμερον τὸ προφητικὸν πεπλήρωται λόγιον Ἰδοὺ γαρ προσκυνοῦμεν εἰς τόπον οὗ ἔστησαν πόδες σου, Κύριε, καὶ ξύλον...) et traduit ensuite en slavon : ДЬНЬСЬ ПРОРОЧЬСКОЄ СЪБЫСТЬСЯ СЛОВО, *avec les mêmes signes musicaux*. Sur les ff. 114, 116, 118, 124, etc. du même manuscrit, se trouvent d'autres chants dans les deux langues *sous les mêmes neumes*.

3) Par la présence des grandes hypostases qu' on trouve également dans la liste de M. Tillyard (Laura Γ 67), dans le manuscrit de Chartres (voir p. 115—125) et même dans des manuscrits d'époque plus tardive comme Ms. N° 242 et Coislin 220 de la B.N. de Paris; *Manuscrit de Chartres* : [ ].

Manuscrit N° 242 :

Coislin N° 220 :

L'emploi des deux langues, grecque et slavonne, avec les mêmes neumes pour les deux langues, prouve qu'en traduisant les chants les Slaves avaient le souci tout particulier de ne changer ni la mélodie ni un seul de ses signes musicaux. Pour la même raison certaines églises bulgares et russes employaient un chœur grec, chantant simultanément avec le chœur slave, pour le guider et le soutenir.

Il est évident que pour les chants sacrés toute l'attention des traducteurs et des maîtres de chant se portait sur la mélodie qu'ils devaient garder intacte. Donc un traducteur de livres de chants devait être un expert en musique religieuse, connaissant parfaitement les notations et les mélodies.

Ainsi, les premiers chants traduits en slavon sont des mélodies byzantines portant les notations de l'époque, prises par les Slaves *sans aucun changement*.

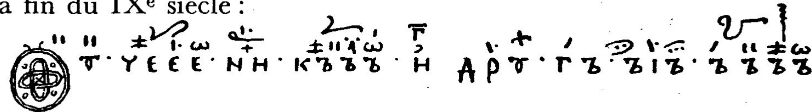
La notation kontakarienne s'employait en même temps que la paléobyzantine simple, car dans certains manuscrits, les deux nota-

tions se succèdent et se mêlent (voir Pl. XIe). La première était employée pour les chants spéciaux, chargés de mélismes, qui ont toujours existé dans la musique byzantine. Ils se sont appelés d'abord asmatiques, ensuite psaltiques, calophoniques ou papadiques (1). Les chants kontakariens des manuscrits slavons sont en général des *Kondaki* (Kontakia).

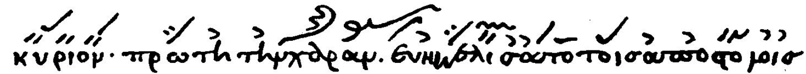
La deuxième notation, la paléobyzantine, s'employait pour des chants à ligne mélodique beaucoup plus simple.

Nous ne connaissons pas un seul manuscrit byzantin avec notation kontakarienne complète de la première phase (voir ch. VI p. 133 ss.), où figurent les grands et les petits signes kontakariens.

Cette forme archaïque de la notation kontakarienne ne se trouve que dans les manuscrits slavons, car les manuscrits grecs du IXe siècle où cette notation était employée ne nous sont pas parvenus. Les grandes hypostases sont placées *au-dessus des petits signes kontakariens* qui probablement ont cessé d'être en usage à Byzance vers la fin du IXe siècle :



Les manuscrit grec de Chartres contient aussi de nombreuses grandes hypostases, mais elles sont posées *au-dessus des petits signes paléobyzantins* :



Les grandes hypostases se trouvent aussi dans d'autres manuscrits grecs du Xe et du XIe siècle et même parfois dans ceux de la phase Coislin (XIIe siècle), et toujours au-dessus des petits signes paléobyzantins.

Cela prouve que les petits signes kontakariens ont été abandonnés les premiers et remplacés par les paléobyzantins, probablement au IXe siècle. On a employé pendant un certain temps les grands signes en combinaisons avec les signes paléobyzantins (comme dans le manuscrit de Chartres), puis ces grands signes apparaissent de plus en plus rarement (comme dans les manuscrits grecs du XIe et du XIIe siècle (voir ch. VI, p. 115 ss.).

L'existence de la notation kontakarienne complète n'aurait

(1) J. Thibaut, *Monuments* p. 65.

jamais été connue si les manuscrits slavons n'avaient pas été conservés, puisque les manuscrits grecs postérieurs au IXe siècle, les seuls qui subsistent, ne contiennent que les débris de cette notation, dont quelques hypostases ont été employées jusqu'au XIIe siècle.

En Russie, la notation kontakarienne a disparu au XIIIe siècle. Les musicologues russes ignorent ce que sont devenues les mélodies kontakariennes. Ont-elles été transcrites en notation paléobyzantine? Nous croyons qu'elles ne sont autres que ces chants spéciaux, appelés *ananejki* et *chabuvi* qui survécurent jusqu'à la réforme de Mezenec au XVIIe siècle.

Pour éviter une longue répétition des voyelles dans les passages mélismatiques, on intercalait entre ces voyelles des sons : *ch*, *v*, *n*, *u*, etc. qui formaient des mots incompréhensibles comme *chavouaia-avous*, *chivooui*, *ochocho*, *vuovchocho*, *chacha*, *nene*, *chavua*, *chivui*, *chevoue*, *ana* etc. Les Russes continuèrent de les chanter pendant des siècles sans les comprendre. Ces mêmes mots incompréhensibles se rencontrent dans le manuscrit kontakarien Благовѣщенскій Кондакарь (Q. I. N° 32) de la Bibl. Russe Publique :

fol. 20^r ...ПРОПООООВѢѢѢДА (ХАХААА)...
...МО (ОХООО) ЛІИИТВА (УАА) МИ...
...БЄЗАКО (ОХОО) НЬЬНЫ (УИ) ИХЪЪЪ...
fol. 85^r ...(ХУУУУХУХУУУ) УМЄНЬ...
...КУУУУУУРИѤ (ЄХЄХЄЄЄЄ)...
...СОООООТИРІ (ХИХІИ) А (АААУАА) САААМЄЄНИ ТО (ХОХООО) И...

Malheureusement nous n'avons pas pu nous procurer des photographies de ces chants spéciaux, *ananejki* et *chabuvi*, pour essayer d'établir leurs rapports avec les chants kontakariens.

L'étude de la notation kontakarienne est très importante pour les études slaves. Elle montre que les manuscrits slavons ont été traduits au IXe siècle, puisqu'ils portent une notation dont nous ne retrouvons que les débris dans les manuscrits grecs du Xe siècle. Comme aucun manuscrit slavon du IXe et du Xe siècle n'est parvenu jusqu'a nous, il est impossible, sans faire état de la notation kontakarienne, de déterminer l'époque de leur traduction.

La notation kontakarienne présente également une grande importance pour la musicologie byzantino-slave : elle était probable-

ment employée pour noter les mélodies des œuvres des poètes mélodes du IX[e] siècle et des époques précédentes. Les chants écrits avec cette notation, que les Russes appellent *Kondaki*, étaient les *Kontakia*, provenant du Kontakion, forme poétique et musicale favorite de Romanus le Mélode. Les historiens s'étonnent que l'œuvre de Romanus ait été si vite oubliée à Byzance (voir ch. II, p. 25—26). La disparition de ces poèmes chantés, écrits avec des neumes dans les livres liturgiques, a peut-être été due à l'abandon de la notation kontakarienne probablement employée pour noter ces mélodies.

b. *La notation paléobyzantine slavonne archaïque.*

La notation paléobyzantine la plus archaïque se retrouve conservée dans une trentaine de manuscrits slavons des XI[e], XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles, dont les plus connus sont : 14 Stichéraria du XII[e] au XIV[e] siècle, 5 Hirmologia du XII[e] au XIV[e] siècle, 6 Triodions du XII[e] et XIII[e] siècle et 2 Ménées du XIII[e] siècle (voir p. 136—137).

Le texte de ces manuscrits, en ancien slavon ou bulgare, est resté sans changement jusqu'au XIV[e] siècle. Après la première réforme de la langue russe, le texte se modifia un peu, tandis que la notation gardait presque tous ses signes et leurs combinaisons jusqu'au XVI[e] siècle (voir ch. IV p. 73 ss.).

Les signes paléobyzantins et leurs combinaisons.

	Paléobyz. grecque	Paléobyz. slavonne	Combinaisons des signes dans les manuscrits slavons.
Ison			
Oligon	—	—	
Oxeia	/	/	
Petastē			
Kouphisma		[?]	
Kylisma			s'emploie dans les chants kontakariens

	Paléobyz. grecque	Paléobyz. slavonne	Combinaisons des signes dans les manuscrits slavons.
Bareia	\	\	
Apostrophe	>	>	
Katabasma			
Anatrichisma			
Apoderma			
Apothema			
Xēron-Klasma			
Kratēma			
Hyporrhoē			
Kentēma	•	•	
Hypsēlē			
Chamēlē	×	×	
Elaphron			
Klasma-mikron			
Seisma ou *Piasma*			
Paraklētikē			
Diplē	(..) //	(..) //	
Phthora	ϕ	ϕ	
Thema	ϴ	ϴ	
Syndesmoi	>>	>>	

(Voir plus loin les combinaisons de ces signes d'après les listes slavonnes).

Comme dans les manuscrits kontakariens, les martyries de la notation paléobyzantine slavonne étaient indiquées avec les lettres slavonnes: А̃ В̃ Г̃ Д̃ Е̃ Ѕ̃ З̃ Й.

Parfois une combinaison de signes au début de certains chants indiquait également le ton. On remarque ces martyries dans:

Typogr. Ustav, f. 98r pour le I[er] ēchos
Sticher. 384, f. 106v - - VII[e] -
Sticher. 151, f. 134 - - VIII[e] -

La première liste slavonne qui donne les noms et les figures des signes paléobyzantins est du XV[e] siècle, Ms. 480 de Troïcko-Serguevskij Monastère, ff. 161[r] et 161[v], (voir le tabl.).

Cette liste est très précieuse pour deux raisons: 1°) parce que, comme nous le verrons plus loin, la notation paléobyzantine slavonne n'a presque pas subi de changements du XI[e] au XV[e] siècle et, par suite, cette liste correspond aussi bien à la notation du XV[e] siècle qu'à celle des XI[e] et XII[e] siècles; 2°) parce qu'aucune liste de signes paléobyzantins grecs n'a été retrouvée jusqu'à présent pour nous donner une idée des combinaisons des signes employées. Les musicologues occidentaux J. Thibaut et Tillyard avaient établi leurs déductions par comparaison, le premier pour la notation paléobyzantine grecque, le second pour le système dit Coislin (1), en s'inspirant des listes plus tardives de la notation médiobyzantine. Mais la notation archaïque semble reposer sur d'autres principes que la médiobyzantine, c'est pourquoi *la liste slavonne du XV[e] siècle est l'unique document qui donne la forme et les combinaisons diverses des signes paléobyzantins.* Elle a été probablement établie à l'exemple des listes paléobyzantines grecques qui devaient exister à l'époque.

Dans cette liste les signes ne se présentent pas toujours individuellement, mais souvent en groupes qui portent un nom comme les signes isolés.

(1) J. Thibaut, *Monuments*, p. 61—64, H. J. W. Tillyard, *The Problem of byzantine neumes* dans *Jour. of Hell. Stud.*, 41, 1921, p. 33.

Nous présentons cette liste en ajoutant un tableau comparatif des signes analogues qu'on trouve dans les manuscrits slavons des XI[e] et XII[e] siècles et dans les manuscrits paléobyzantins grecs.

TABLEAU

Noms de signes d'après le Ms. 480	Signes de la liste du Ms. 480	Les signes dans les Mss. slav. du XI[e] au XII[e] siecle	Les signes dans les manuscrits paléob. grecs.
ПАРАКЛИТЪ *paraklit*	ꜫ	ꜫ	ꜫ
ЗМІЙЦА *zmijca*	=ʅ	=ʅ	
ПОЛКОУЛИЗМА *polkulisma*	=υ	=υ	//ᵛ
ГОЛУБЄЦЪ *golubec*	>:	>:	>··
СТОПИЦА *stopica*	ʟ	ʟ	ʟ
СТОПИЦА СО ОЧКОМЪ *stopica so očkom*	ʟ·	ʟ·	c·/
СТОПИЦА СЪ ДВѢМА ОЧКИ *stopica s dvêma očki*	ʟ··	ʟ··	
ЧАШКА *čaška*	υ	υ	υ
ЧАШКА ПОЛНАЯ *čaška polnaja*	υ̇	υ̇	
КРЮКЪ *krjuk*	✓	✓	✓
КРЮКЪ МРАЧНЫЙ *krjuk mračnyj*		✓̇	✓̇

Noms des signes d'après le Ms. 480	Signes de la liste du Ms. 480	Les signes dans les Mss. slav. du XIe au XIIe siecle	Les signes dans les manuscrits paléob. grecs.
КРЮКЪ СВѢТЛЫЙ *krjuk svêtlyj*			
СКАМЄЙКА *skamejka*			
СТРѢЛА *strêla*			
СТРѢЛА СВѢТЛАЯ *strêla svêtlaja*			
СТРѢЛА ГРОМНАЯ *strêla gromnaja*			
СТРѢЛА ПОВОДНАЯ *strêla povodnaja*			
СТРѢЛА ПОѢЗДНАЯ *strêla poězdnaja*	[?]		
СТАТИЯ (СТАТЬЯ) *statija (stat'ja)*			
СТАТИЯ СВѢТЛАЯ *statija svêtlaja*			
ПАЛКА *palka*			
ПАЛКА ВЗДЄРНУТАЯ *palka vzdernutaja*			
ПАЛКА СВѢТЛАЯ *palka svêtlaja*			
КУЛИЗМА *kulisma*			ou
МРАЧНАЯ ФИТА *mračnaja fita*			

Noms des signes d'après le Ms. 480	Signes de la liste du Ms. 480	Les signes dans les Mss. slav. du XIe au XIIe siecle	Les signes dans les manuscrits paléob. grecs.
ФИТА СВѢТЛАЯ *fita svêtlaja*			
КРЫЖЬ *kryž*			
ДВА ВЪ ЧЄЛНУ *dva v čelnu*			
ФИТА ЗѢЛНАЯ *fita zêlnaja*			
ПАУКЪ *pauk*			
ПАУКЪ ВЄЛИКЫЙ *pauk velikyj*			
ЗАКРЫТАЯ (СТАТЬЯ) *zakrytaja (stat'ja)*			
ЧЄЛЮСТКА *čelustka*			
ХАМИЛА *chamila*			
СЛОЖИТИЯ (СЛОЖИТЬЯ) *složitija (složit'ja)*			
ТРЯСКА *trjaska*			
ДОУДА *duda*			
НѢМКА СЪ СТРѢЛОЮ *nêmka s strêloju*			
СТРѢЛА СО ОБЛАЧКОМЪ *strêla so oblačkom*			

Noms des signes d'après le Ms. 480	Signes de la liste du Ms. 480	Les signes dans les Mss. slav. du XI[e] au XII[e] siecle	Les signes dans les manuscrits paléob. grecs.
КРЮКЪ СЪ ПОТЧАШИЄМЪ *krjuk s potčašiem*			
СОРОЧИЯ НОГА *soročija noga*			
КЛЮЧЬ *ključ*			
МЄЧИКЪ *mečik*			
ОСОКА *osoka*			
РОЖЄКЪ, (РОГЪ) *rožek (rog)*			
ДЄБРИЦА *debrica*			
КОБЫЛА *kobyla*			
ПЄРЄВЄСКА *pereveska*			
ДВУЧЄЛНАЯ ФИТА *dvučelnaja fita*			
ГРОМОГЛАСНАЯ ФИТА *gromoglasnaja fita*			
ТРЄСТРѢЛНАЯ ФИТА *trestrêlnaja fita*			
СТРѢЛА МРАЧНАЯ *strêla mračnaja*			

A part les variations de *themas* (*fitas*), toujours très nombreux dans les manuscrits slavons et grecs, tous les autres signes se trouvent dans ce tableau en combinaisons semblables et même identiques avec celles des manuscrits grecs. Ainsi dans la notation slavonne un des signes les plus usités, *krjuk* (d'où le nom russe de cette notation *krjukovoe pismo*, « écriture de *krjuki* »), est également employé dans la notation grecque, et ses formes sont identiques aux formes slavonnes :

D'autres signes qui ont la même importance dans les deux notations sont :

Statija = ou //
Strêla
Strêla gromnaja
Strêla svêtlaja
Skamejka
Palka
Palka svêtlaja
Palka vzdernutaja
Čaška
Polkulisma
Paraklit

Les combinaisons de signes caractéristiques de la notation slavonne qui possédaient une dénomination particulière, sont donc aussi employés dans les manuscrits grecs. En général, plus ces manuscrits sont anciens, plus leurs combinaisons de signes se rapprochent de celles des signes slavons.

Dans les exemples ci-dessous, la traduction slavonne est en général fidèle au texte grec : non seulement le sens et les signes musicaux sont respectés, mais aussi le nombre des syllabes et les accents.

Cependant les chants ne sont pas toujours absolument identiques dans toutes leurs parties. Il y a des différences de notations ; un signe est souvent remplacé par un autre. Ces légères différences de notation ne sont pas dues aux traducteurs qui auraient voulu respecter les accents de la langue slavonne. Les traducteurs s'occupaient, en effet, beaucoup plus de la mélodie que de la langue. D'ailleurs ces différences n'existent pas seulement dans les manus-

crits slavons : en comparant plusieurs manuscrits grecs de même notation, il est difficile, sinon impossible, de trouver deux manuscrits dont la notation est identique. Là aussi un signe est remplacé par un autre, ce que nous pouvons constater déjà dans les manuscrits grecs étudiés ici. On voit dans les exemples que nous donnons que par la notation le manuscrit slavon s'accorde tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre des manuscrits grecs. Les Slaves n'ont donc pas inventé ces signes différents pour les besoins de leur langue mais ils se sont bornés à les copier, tels qu'ils étaient, sur le modèle grec, en cherchant à accorder les accents des deux langues. Les manuscrits que nous comparons ne représentent naturellement ni le modèle grec primitif, ni la première traduction slavonne. Les uns comme les autres étaient copiés à maintes reprises et chaque fois avec la possibilité de nouvelles erreurs de la part des copistes. Les différences de notation sont parfois aussi nombreuses dans deux manuscrits de même époque que dans ceux d'époques différentes. Mais dans les chants slavons se dégage clairement la même ligne de mélodie que dans les manuscrits grecs, ainsi que le souci du traducteur de donner une adaptation fidèle au texte grec, en comptant les syllabes et en accordant les accents. Il faut souligner encore une fois le rôle important des traducteurs, qui devaient être des musiciens accomplis, connaissant par cœur tous les chants et pour qui la notation ne devait avoir aucun secret.

Les manuscrits comparés sont :

Grecs :

1) Sinaï 1219, *Stichērarium*, fin X[e], debut XI[e] siècle (voir ch. VI p. 111) ;
2) Sinaï 569, *Menaeum Novem.*, du XI[e] siècle, Cod. membr., (Gardthausen, *Catal. Cod. Graec. Sinait.*, Leipz., 1886) ;
3) Ms. N° 242 de la Bibl. Nat. de Paris, Fonds Gr. ;
4) Petrop. CCCLXI, XI[e] siècle (repr. par Thibaut, *Monuments*, p. 73 ss) ;
5) Ms. Coislin 220 de la B.N. de Paris.

Slavons :

1) Ms. N° 149—150 de la Bibl. Typogr. de Moscou, actuellement aux Archives Centrales (voir p. 137 et E. Koschmieder, *Op. cit.*).
2) Ms. N° 572 de la Bibl. du St-Synode de Moscou (voir p. 136).

ἦχ·α' Ῥάβδος ἐκ τῆς ῥίζης Ἰεσσαί

ГЛ. А. Жьзлъ ис корѣнє Иосѣова

Cod. CCCLXI fol. 1r:

Cod. Coislin 220 fol. 9v : Ρα - βδος εκ της ρι - ζης Ι - εσ - σαι

Hirm. slavon N° 149—150, fol. 5v: Жь - злъ ис ко - рѣ - нє Иѡ-сѣо - ва.

και αν - θος εξ αυ - της Χρι - στε· εκ της παρ - θε - νου

и цвѣ - тъ отъ нє - го Хрис - тє о - тъ дѣ - вы

αν - ε - βλα - στη - σας· εξ ο - ρους ο αι - νε - τος·κα - τα -

про-зѧ - блъ ѥ - си. из го - ры хва-ль-ны - я. прѣ-сѣ -

σκι - ου δα - σε - ος· ηλ - θες σαρ - κω - θεις εξ α - πει -

нь - ны - я час - ты. при - дє въ - плъ - щьсѧ, отъ бєз - моу -

ραν - δρου· ο α-υ - λος και Θε - ος· δο - ξα τη δυ - να -

жь-ны - я. бєс - плъ - ть - ный Бо - гъ. сла - ва си - лѣ тво -

μει σου Κυ - ρι - ε :-

ѥ - и Гос - по - ди ⁘

ἦχ.α' — Θεὸς ὢν εἰρήνης

ΓΛ.Α — Богъ сы ми - ра

Cod. CCCLXI: [?]

Coislin 220 : Θε - ος ων ει - ρη - νης πα - τηρ οι - κτιρ -

Hirm. slavon
Nº 149—150: Бо - гъ сы. ми - ра о - ть - ць ще - дро -

[?]

μων· της με - γα - λης βου - λης σου τον αγ - γε - λον· ει -

тамъ. ве - ли - ка(а) - го съ - ве - та ти ан - ге - ла. ми-

ρη - νην παρ - ε - χο - με - νον α - πε - στει - λας η - μιν·

ра по - да - ва - ю - ща по - съ - ла - лъ ѥси намъ

ο - θεν θε - ο - γνω - σι - ας· προς φως ο - δη - γη - θεν -

тѣмь бо - го - ра - зоу - ми - я. къ свѣ - тоу нас - та - вла - ѥ -

τες· εκ νυ - κτος ορ - θρι - ζον - τες· δο - ξο - λο - γου - μεν

ми. о - тъ но - щи оу - трьню(ю) - ще сла - во - сло - ви - мъ

σε φι - λαν - θρω - πε :—

та чловѣ - ко - лю - бь - че ⁘

Σπλάγχνων Ἰωνᾶν

Оутроба Иωны

Cod. CCCLXI:

Coislin 220 : Σπλαγ - χνων Ι - ω - ναν· εμ - βρυ - ον απ -

Hirm. slavon
Nº 149—150: Оутро - ба И - ω - ны младь - нь - ца

η - με - σεν· εν - α - λι - ος θηρ οι - ον ε - δε - ξα - το·

не вре - ди. мо - рь - скы - й звѣрь ѥ - дино - го при - ѩ - тъ.

τη παρ - θε - νω δε· εν - οι - κη - σας ο λο - γος και

въ дѣ - ви - цю оу - бо въ - се - ль - сѧ сло - во и

σαρ - κα λα - βων· δι - ε - λη - λυ - θεν φυ - λα - ξας α - δι - α -

плъ - ть при - ѥ - мъ. про - и - де съ - хра - нь неис - ть - лѣ -

φθο - ρον· ης γαρ· ουχ υ - πε - στη ρευ - σε - ως· την τε -

нь - ноу. ѥже бо не по - стра - да исть - лѣ - ния. ро - жь -

κου - σαν κατ - ε - σχεν α - πη - μαν - τον :—

шю - ю съ - хра - ни не - вре - же - ноу ⁘

ἦχ.πλ.δ' — Ὡς ταξιάρχης καὶ πρόμαχος
ГЛ.ПЛ.В. — ιακο чинοначальникъ

Ms. 242 :

Sinaï 569 : Ὡς τα - ξι - αρ - χης και προ - μα - χος· και
Stich. slavon
Nº 572 : ια - κο чи - но - на - ча - ль - ни - къ· и

των αγ - γε - λων αρ - χη - γος αρ - χι - στρα - τη - γε·
забрало лн - гε - ломъ· ста - рѣ - и· ар - хи - стра - ти - же·

πα - σης α - ναγ - κης και θλι - ψε - ως· νο - σων και δει -
вьсѧ - ко - ѧ ноу - жди скър - би· нε - доу - га и

νων α - μαρ - τη - μα - των ε - λευ - θε - ρω - σον τους . . .
въ - сѣ - хъ грѣ - хо - въ сво - бо - - ди въ . . .

ἦχ.α' — Χριστὸς γεννᾶται
ГЛ.А — Христосъ ражаιεтъсѧ.

Coislin 220 : Χρι - στος γεν - να - ται δο - ξα - σα - τε·
Hirm. slavon
Nº 149—150 : Хрис - тосъ ра - жа - ιεтъ - сѧ сла - ви - тε

Χρι - στος εξ ου - ρα - νων α - παν - τη - σα - τε· Χρι -
Хрис - то - съ съ нε - бε - сε съ - рѧ - щε - тε Хрис -

στος ε - πι γης υ - ψω - θη - τε· α - σα - τε τω Κυ -
тосъ на зεм - ли въз - нѣ - сε - тε сѧ.по - и - тε Гос - по -

ρι - ω πα - σα η γη· και εν ευ - φρο - συ - νη· α - νυ - μνη -
дε - ви вь - сѧ зεм - ля и вε - сε - ли - ιε - мь. въс - по - и -

σα - τε λα - οι ο - τι δε - δο - ξα - σται :—
тε лю - ди - ιε я - ко про - сла - ви - сѧ ⁛

ἦχ.α' — Τῷ πρὸ τῶν αἰώνων ἐκ πατρὸς
ГЛ.А — Първовѣчьноумоу отъ отьца

Coislin 220 : Τω προ των αι - ω - νων· εκ πα - τρος
Hirm. slavon
Nº 149—150 : Пър - во - вѣ - чь - ноу - (у) - моу.отъ отъ - ца

γεν - νη - θεν - τι αρ - ρευ - στως υι - ω· και επ' ε - σχα -
ро - жε - ноу нε - ть лѣ - нь - ноу сы - ноу. и въ по - слѣ -

των εκ παρ - θε - νου σαρ - κω - θεν - τι α - σπο - ρως· Χρι -
дь - нꙗя отъ дѣ - вы. въ - плъ - ще - ноу весє - мє - нє Хри -

στῳ τῳ Θε - ῳ βο - η - σω - μεν· ο α - νυ - ψω - σας το
стоу во - гоу въ - зъ - пи - ѥ - мъ.въз - двиг - ноу - вы - и

κε - ρας η - μων· α - γι - ος ει Κυ - ρι - ε : —
ро - гъ на - шь свꙗ - тъ є - си Гос - по - ди ⁘

En plus des différences de signes dans certains passages, le nombre des syllabes slavonnes ne correspond pas toujours à celui des syllabes grecques. Dans ce cas, lorsque le traducteur met deux syllabes slavonnes pour une grecque ou inversement, le signe employé est presque toujours *ison-stopica.*

Par ex.

Grec: τῳ προ των αι - ω - νων· εκ πα - τρος

slavon: пър - во - вѣ - чь - ноу(у) - моу.отъ о - ть - ца

Il est très vraisemblable que la première rédaction était celle-ci:

grec: τῳ προ των αι - ω - νων· εκ πα - τρος

slavon: пър - во - вѣ - чь - ноу - моу отъ оть - ца

Les copistes qui plus tard ont reproduit les manuscrit, voyant que les voyelles sourdes ъ et ь n'étaient pas munies de signes, ont probablement ajouté deux isons.

Parfois des syllabes manquent dans le texte slavon:

grec: Χρι - στε· εκ της παρ - θε - νου αν ε - βλα - στη - σας·

slavon: Хрис - тє о - тъ дѣ - вы про - зꙗ - блъ ѥ - си.

Ici le texte slavon destiné à être chanté avec le grec, devait avoir encore une syllabe, qui pouvait être ou la prolongation de o ou celle de тъ. Mais les copistes ultérieurs ont dû supprimer cette syllabe avec son signe.

Il est difficile de comparer les chants lorsque les signes ne se correspondent pas (cependant même dans ce cas on se rend compte que les traducteurs slaves se sont efforcés d'obtenir un texte ayant le même nombre de syllabes que le texte grec). Par ex.

Ms. N° 242 :

Sinaï N° 1219: Δευ - τε φι - λα - θλοι· την τρισ - αυ -

Stich. slavon N° 572 : При - дѣ - тє страс - то - любь - ци· трь - свѣ -

γη των μαρ - τυ - ρων· τι - μη -

ть - лы - й моу - чє - ни - къ

Ensuite, dans le même chant, la ressemblance s'accentue:

- σω - μεν χο - ρει - αν· Μη - ναν(τε) και Βικ - τω - ρα και

ли - къ по - чь - тѣмъ·Ми - ноу и Вик - то - ра и

Βι - κεν - τι - ον· ο - τι

Ви - кєн - ти - ꙗ ꙗ - ко

Donc ces différences résultent d'erreurs des copistes slaves, ou bien le manuscrit grec, pris comme modèle, différait dans ces passages des manuscrits grecs que nous avons à notre disposition.

Pour souligner la ressemblance des deux chants, grec et slavon, nous nous sommes appuyés sur le nombre des syllabes, sur les signes et les accents. Malgré certaines dissemblances, les signes musicaux qui expriment l'accent du texte grec, sont presque toujours conservés dans le texte slavon. Ces accents sont marqués par toutes sortes de *petastē* (*krjuk*) et d'*oxeia* (*strêla*). Ces deux signes sont souvent remplacés l'un par l'autre dans les manuscrits comparés ci-dessous, ainsi d'ailleurs que dans les autres manuscrits grecs. La même substitution se produit pour les signes *apostrophe* (*zapjataja*) et ison (*stopica*), qui marquent des syllabes non accentuées.

και αν - θος	εξ ο - ρους
και αν - θος	εξ ο - ρους
и цвѣ - тъ	из го - ры

L'Hirmologium CCCLXI et Sinaï 1219 sont les plus anciens manuscrits paléobyzantins grecs que nous avons pu trouver. Leur notation aussi n'est pas toujours identique à celle des manuscrits slavons. Il est évident que ces deux manuscrits n'ont pas servi de modèle aux traducteurs slaves. Mais ils contiennent cependant certains signes qu'on ne rencontre que dans les manuscrits slavons. Tel est, p. ex., le signe (*stopica s očkom* qui est aussi un des signes les plus usités de Cod. CCCLXIII.

Ces trois manuscrits emploient la *bareia* et l'*oxeia* barrées, qui n'existent pas dans les manuscrits slavons. La *fita* (*thema*) est écrite ainsi, dans Sinaï 1219 et Cod. CCCLXIII : ; les manuscrits slavons : (comme p. ex. dans Sinaï 569).

Quelques manuscrits slavons plus tardifs (du XVI[e] siècle) emploient également des listes de signes, qui diffèrent peu de la liste du XV[e] siècle. Ceci nous incite à croire qu'entre la notation ancienne et celle du XVI[e] siècle, les modifications ont été peu nombreuses.

Les manuscrits où l'on retrouve de telles listes sont :

Hirmologium N° 55 du St-Synode, f. 286v, début du XVI[e] siècle.

Hirmologium N° 249 de l'Acad. Ecclésiastique, f. 182, milieu du XVI[e] siècle.

Sticher. n° 414, f. 80, II[e] moitié du XVI[e] siècle. (Troïce-Sergievskij).

Il y a une cinquantaine de signes dans la liste du XV[e] siècle ; ils augmentent jusqu'à soixante au XVI[e] siècle (1). Mais tous les signes ajoutés au XVI[e] siècle ne semblent pas nouveaux, car certains se rencontrent déjà dans les manuscrits anciens ; ainsi :

Krjuk mračnyj se trouve dans tous les manuscrits des XI[e]—XII[e] siècles

statija s rogom ou - - - - - - -

slojitija s zapijatoju - - - - - - -

strêla s potčašiem - - - - - - -

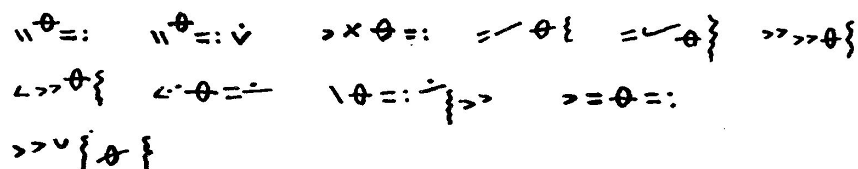
fita - - - - - - -

Ceux du XVI[e] siècle qui nous semblent nouveaux, modifiés ou transformés, sont les suivants :

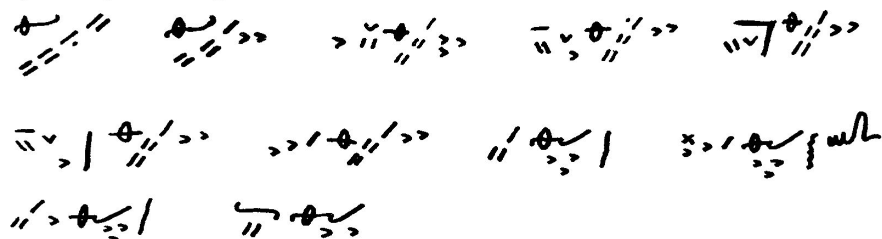
	XI[e]-XII[e] siècles	XV[e] siècle	début XVI[e] siècle	milieu XVI[e] siècle
Strêla povodnaja	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Strêla poêzdnaja	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Nêmka			[illegible]	
Nêmka s strêloju	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Kobyla	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Fita svêtlaja	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Fita mračnaja	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Fita zêlnaja	[illegible] *ou* [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Pereveska	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

(1) Ils atteignent la centaine au temps du « vieillard Mezenec ».

La transformation et la multiplication des *fitas* du XIe au XVe siècle ne peuvent être considérées comme une invention russe, ainsi qu'on l'a supposé. Les variantes de *fitas* sont très nombreuses dans les manuscrits slavons du XIe au XIIe siècle, où on rencontre :



Les *themas* (*fitas*) les plus divers existent aussi dans les manuscrits paléobyzantins grecs :



On peut donc constater que les signes paléobyzantins slavons n'ont pas subi de changements essentiels du XIIe au XVe siècle, ni même au XVIe siècle.

Les modifications de la notation n'ont pas été assez nombreuses pour que l'on puisse admettre que les principes fondamentaux du système aient varié.

La comparaison d'un chant composé au XIIe siècle en l'honneur des saints russes Boris et Glêb, avec les rédactions du même chant au début, au milieu et à la fin du XIVe siècle, montre que non seulement l'aspect de la notation n'a pas changé dans ses combinaisons caractéristiques, mais que la mélodie également a conservé sa ligne. Les quelques dissemblances qui apparaissent dans certains de ces manuscrits sont probablement dues aux erreurs des copistes.

ГЛ.В (IIe échos)

Ms. N° 439 fin XIVe siècle	кы и ми
Ms. N° 420 milieu XIVe siècle	кы и ми
Ms. N° 3 début XIVe siècle	кы и ми
Ms. N° 279 XIIe siècle	кы и ми
Ms. N° 151 XIIe siècle	
Ms. N° 589 XIIe siècle an. 1157	
Ms. N° 145 XIIe siècle	кы ми· пѣ снь ны и ми до бро та ми·

fin XIVe siècle	бо ри са
milieu XIVe siècle	вѣ нь ча и мъ пєт ра и пав ла.бо го ра
début XIVe siècle	
XIIe siècle	
XIIe siècle	
XIIe siècle an. 1157	
XIIe siècle	оу кра си мъ· пѣ ва ѥ ма ю· ро ма на

fin XIVe siècle	
milieu XIVe siècle	зоу мь нѣ и кри лѣ . . . .
début XIVe siècle	
XIIe siècle	
XIIe siècle	[c]
XIIe siècle an. 1157	
XIIe siècle	с и лоу и моу щА А го•. . . .

Final

fin XIVe siècle	[А го НА мъ]
milieu XIVe siècle	texte différent
début XIVe siècle	[А го НА мъ]
XIIe siècle	
XIIe siècle	manque
XIIe siècle an. 1157	
XIIe siècle	. . . . вь сѣ мъ по ДА ю щА А [го] НА мъ

fin XIVe siècle	
milieu XIVe siècle	
début XIVe siècle	[сть]
XIIe siècle	[и]
XIIe siècle	
XIIe siècle an. 1197	
XIIe siècle	ми ръ и вє лѥ ю ми ло сть ⁖

Un exemple donné par Razumovskij montre que certains chants du XIIe siècle ont victorieusement résisté à toutes les épreuves du temps pour rester au XVIIe siècle dans une rédaction très proche de l'ancienne, malgré la réforme de Mezenec qui modifia la notation russe.

XIIe—XIVe siècles	XVIe siècle	XVIIe siècle

Comme il est impossible de rechercher des manuscrits semblables datant de différentes époques, à moins d'aller en Russie, nous ne pouvons que nous fier à Razumovskij qui affirme qu'un grand

nombre de chants entiers ou de passages mélodiques du XVIIe siècle ont une ressemblance frappante avec ceux des manuscrits du XIIe au XIVe siècle (1).

Mais, d'autres chants comme « придѣтє въсхвалимъ », semblent déjà avoir plusieurs versions au XIIe siècle.

Ms. No 145 début XIIe siècle	при дѣ тє въс хва ли мъ· чю до тво рь
Ms. No 279. IIe moitié du XIIe siècle	
Ms. No 572 début XIIe siècle	manque
Ms. No 409 fin XVe siècle	

début du XIIe siècle	цю и моу че ни коу· вы бо·за ко нь но
IIe moitié du XIIe siècle	
début du XIIe siècle	[?]
fin XVe siècle	за ко нє но

début du XIIe siècle	стра да въ ша· по бѣ дис та соу про
IIe moitié du XIIe siècle	
début du XIIe siècle	[?]
fin XVe siècle	во ше· па бѣ дис тє соу про

(8) Razumovskij, *Церк. пѣн. въ Россіи*, t. II, p. 171—172.

début du XIIe siècle	ти вь на а го вра га· и ны нѣ·свѣ ть ло·
IIe moitié du XIIe siècle	
début du XIIe siècle	[?]
fin XVe siècle	ти вє на а го ны нѣ свѣ тє ла

Il ressort de ce tableau qu'entre la version du XVe et celle du XIIe siècle il y a moins de différence qu'entre deux versions du XIIe siècle. Donc, le chant a dû être remanié au cours du XIIe siècle. On peut attribuer ces modifications soit à des erreurs de copistes (le manuscrit le plus ancien No 572 est très mal écrit), soit au fait qu'une composition nouvelle, « semblable », aurait remplacé l'ancienne, mais non à un changement de la notation ou de la langue, qui ni l'une ni l'autre ne furent modifiées au XIIe siècle.

« Придѣтє сътьцѣмъсѧ вьси » est un chant remanié. Dans les deux manuscrits du XIIe siècle le chant reste le même sans modification notable. Mais au XIVe siècle on composa un chant analogue à celui de St-Théodoce pour honorer le prince Vladimir. Ce nouveau chant inspiré de l'ancien est changé surtout dans certains passages où les paroles sont différentes. Les signes musicaux et leurs combinaisons n'offrent aucune nouveauté, bien que la mélodie ne soit probablement plus la même. Ce chant a eu une troisième version

ГЛ. Й

Ms. Volokolamskij de 1557	
Ms. No 3 début XIVe siècle	
Ms. No 151 XIIe siècle	
Ms. No 384 (1158—1168)	При дѣ тє·сь ть цѣ мь сѧ вь си·кь чьс то

de 1557	ѳε ѡ до си ѧ
début XIVe siècle	русьскаго . . . Владимєра
XIIe siècle	
(1158—1168)	нѣ и па мѧ ти·ѡ ть ца на шε го ѳε ѡ·до си ꙗ·

au XVIe siècle dans laquelle les groupements des neumes ne concordent pas avec ceux des versions précédentes, sauf dans les finales des phrases où subsiste une certaine ressemblance:

Finales :

XIIe siècle .... сѧ вь сп· .... при ѧ ть·

XVIe siècle .... сѧ вε си· .... при ѧ тъ

On peut donc conclure que, malgré certaines modifications, le chant slavon est resté purement byzantin du XIIe au XVe siècle.

La première réforme de la langue ne semble pas avoir exercé une grande influence sur la musique. Le remplacement des voyelles sourdes ъ et ь par les voyelles ouvertes *o* et *e* n'a changé que rarement le nombre des syllabes, et de ce fait le nombre des signes musicaux sur ces syllabes est resté le même. La comparaison de deux manuscrits, un du XIIe siècle employant la langue slavonne la plus ancienne, et un autre de la fin du XVe siècle (après la réforme) montre que s'il y a certains changements, ils ne sont probablement pas dûs à la réforme, mais plutôt aux deux facteurs précédents : les erreurs dans les manuscrits et la composition de variantes des anciens chants. Le manuscrit du XIIe siècle est très mal écrit. Pour utiliser de tels manuscrits, les chanteurs devaient remplacer les signes illisibles par d'autres qui leur semblaient convenables; d'où, peut-être, ces petites différences dans deux manuscrits où, de ci de là, sans raison apparente, un signe est remplacé par un autre.

Ms. 572 XIIe siècle	вы бо·за ко нь но стра да въ ша·по бѣ ди ста
Ms. 409 fin XVe siècle	выбо законεно страдавошε· пабѣдистε

XIIe siècle	соу про ти вь на а го вра га·и ны нѧ·свѣ ть ло·
fin XVe siècle	соу про ти вε на а го вра га и ны нѣ свѣ тε ла

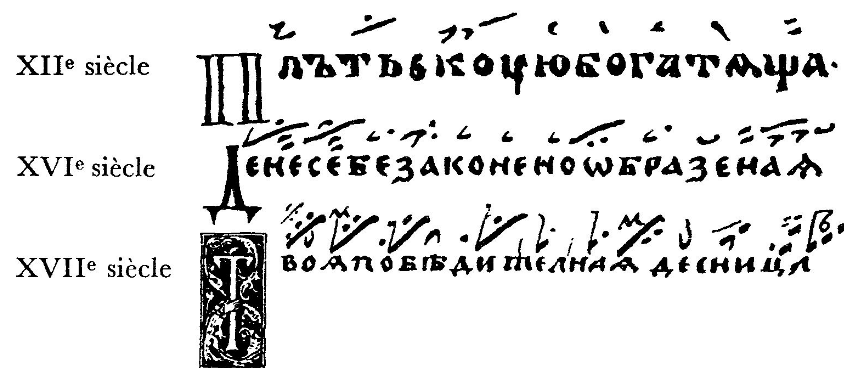
On remarque, que le remplacement d'un signe par un autre ne s'est pas nécessairement produit sur les syllabes où les voyelles sourdes, ъ et ь, sont remplacées par les voyelles ouvertes o et e. De tels changements, qui nous semblent inexplicables, étaient courants dans les manuscrits slavons et grecs de toute époque.

La première, comme la deuxième réforme de la langue russe, n'ont pas modifié les principaux signes musicaux, qui ont gardé leurs noms anciens et leurs graphismes. Nous présentons à ce sujet un tableau comparatif:

XIe—XVe siècles		XVIIe siècle	XI—XVe siècles		XVIIe siècle
Stopica			*Krjuk prostoj*		
Čelustka			*Krjuk mračnyj*		
Perevodka			*Krjuk světlyj*		
Čaška polnaja			*Krjuk tresvětlyj*	XVIe s.	
Chamilo			*Dva v čelnu*		
Debrica			*Krjuk ključevoj*		
Palka			*Pauk*		
Složitie			*Paraklit*		
Čaška malaja			*Skamejka*		

Par contre, l'écriture a changé d'aspect au cours des époques. La plus ancienne, celle des XII—XIVe siècles, est grande et épaisse avec des traits appuyés, des lettres verticales et des signes pour la plupart horizontaux. L'écriture commence à s'affiner à la fin du XIVe et au cours du XVe siècle. Les signes deviennent moins horizontaux, se relèvent de gauche à droite et s'écrivent en traits plus légers. Les lettres du texte sont plus petites.

Aux XVIe et XVIIe siècles les signes se relèvent de plus en plus de gauche à droite. Des remarques supplémentaires, *prisnaki* et *pomêty*, s'ajoutent à ces derniers et donnent à la notation un aspect différent.



La première réforme de la langue, commencée à la fin du XIVe siècle, fut plus complète au XVIe siècle. Alors en Russie, définitivement délivrée du joug tartare, commença une véritable renaissance de la vie spirituelle qui s'étendit à la musique religieuse. Une grande activité se manifesta aussi dans ce domaine. La multiplication des églises et des monastères, dotés d'écoles de chant religieux, exigeait beaucoup de nouveaux manuscrits. On en copia en grand nombre et de nouveaux maîtres de chant furent formés dans ces écoles. C'est à partir de cette époque que quelques-uns de ces maîtres acquérirent la célébrité, comme Fédor Christianov, Ivan Lukoškov, Ivan Nos, le moine Evfrosin etc. (1). Ces maîtres de chant commencèrent à écrire eux-mêmes de nouvelles mélodies sur le modèle des anciennes. Ils ne changèrent pas les signes principaux de la notation paléobyzantine, bien qu'ils en ajoutassent quelques nouveaux. Mais selon les témoignages de l'époque, ce jaillissement de nou-

(1) Metallov, *Русская симіографія*, p. 20—21.

veaux chants, de nouveaux maîtres, amena une certaine confusion dans la théorie musicale. Mezenec, dans son *Abécédaire* s'en fait l'écho, en disant que dans certaines régions, on interprétait différemment les signes. Ainsi le signe ⊳ n'avait pas la même signification pour le maître Christianov à Moscou que pour un autre maître, Iv. Lukoškov à l'Usol'e (1).



Moscou Usol'e

Pour fixer la hauteur du ton — car l'ancienne théorie s'oubliait — on commença à introduire des remarques personnelles ajoutées aux signes. Les *kinovarnyja pomêty*, remarques écrites au carmin, furent employées vers 1613 et adoptées par la plus grande partie des maîtres de chant russes. On les a attribuées au maître de Novgorod Iv. Jakimovič Šajdurov (2).

Ces signes au carmin (*pomêty*) se divisent en deux groupes :

1) Ceux qui indiquent la hauteur du son. (Les mêmes indiquaient aussi le ton, ou les degrés de l'échelle).

2) Ceux qui indiquent la manière d'exécution.

Les premiers sont :



Les seconds sont :

р (*ravno*), à la même hauteur que le précédent signe.
б (*borso*) vif.
Т ou — (*ticho*), doucement, lentement.
у (*udarka*), accent (selon Metallov, *Op.cit.*, p. 49, on chante deux notes plus rapides.)

(1) Pour ces interprétations différentes voir Razumovskij, *Церков. пѣніе въ Россіи*, t. II, p. 162—163.

(2) Riesemann, *Die Notationen*, p. 43—53; Razumovskij, *Op. cit.*, p. 151—161.

K (*kačka*), trille (selon Metallov, *Op.cit.*, p. 49, on chante 4 notes rapides).

(*lomka*), saut d'un degré (on chante la tierce à la place de la seconde).

3 (*zêvok*), allonge la note.

Ces signes se plaçaient à côté de la note.

La deuxième réforme de la langue, beaucoup plus complète, (*novoe istinorêčie*), en remplaçant la *chomonia* (ou «chant en *on*») et réduisant le nombre des syllabes, provoqua au XVII[e] siècle la grande réforme des chants et de la notation. Une commission spéciale, pour réformer les chants, fut nommée en 1652, sur l'ordre du roi Alexej Michajlovič, mais une épidémie de peste retarda ses travaux jusqu'en 1668. Présidée par « le vieillard Mezenec », cette commission corrigea les livres de chant et apporta de nouveaux perfectionnements au système musical. Les signes au carmin, difficiles à imprimer, furent alors remplacés par d'autres signes supplémentaires nommés *tuševye priznaki*.

Les *tuševye priznaki* se divisent également en deux catégories qui désignent : 1[e]) la hauteur de son ; 2[e]) la durée.

1) Les *priznaki* de la première catégorie :

L'échelle étant partagée en groupes de trois tons, nommés *soglasija* (*soglasie* = consonance), les *priznaki* noirs s'employaient pour les II[e] et les III[e] degrés du *soglasie* ; pour le premier degré, on mettait la note simple, sans *priznak* :

I[r] *soglasie*			II[e] *sogl.*			III[e] *sogl.*			IV[e] *sogl.*		
sans *priznak*	*priznak* du II[e] degré	*priznak* du III[e] degré	sans *priznak*	II[e] degré	III[e] degré	sans *priznak*	II[e] degré	III[e] degré	sans *priznak*	II[e] degré	III[e] degré

Les *priznaki* étaient représentés soit par de petits traits, placés à gauche ou à droite du signe, comme *statija*, soit par des points, placés au milieu ou en haut d'autres signes comme *krjuki*.

	I[e] degré (sans *priznak*)	II[e] degré (avec *priznak*)	III[e] degré (avec *priznak*)
Statija :			
Krjuk :			

2) Les *tuševye prisnaki*, de la deuxième catégorie, sont :

Otsečka | se place à côté droit de la note, qu'elle diminue de moitié : *ré-* ; *ré*

Ottjažka (point) • double de la note (se place à droite) : *ré-* ; *ré* = ;

Podčašie posé au milieu de la note ajoute une deuxième note descendante de même valeur : *ré-* ; *ré-do-* ;

Podvertka posé à droite de la note ajoute une deuxième note descendante, mais dans un mouvement plus rapide : *ré-* ; *re, do* ;

Oblačko se place sur des signes qui expriment trois notes auxquels il ajoute encore deux noires. *ré mi fa-* ; *ré mi fa-fa mi.*

Ces *priznaki* et *pomêty*, employés au XVI[e] et XVII[e] siècle, changèrent l'aspect de la notation et élevèrent ainsi une barrière entre l'ancienne notation, sans signes supplémentaires, et la nouvelle qui les employait, bien que celle-ci conservât aussi les principaux signes paléobyzantins, légèrement modifiés.

L'évolution du système musical russe n'a plus subi l'influence byzantine postérieurement à la notation paléobyzantine, sauf peut-être dans l'emploi du carmin pour une catégorie de signes. Mais ceux-ci, dans la notation néobyzantine grecque (de 1400 à 1821) sont des signes d'expression, et dans la notation russe désignent en outre la hauteur du son. En général, les changements apportés dans le système russe du XVII[e] siècle apparaîssent plutôt comme une amélioration du système byzantin ancien, dont les principes généraux sont conservés. C'est pourquoi, une étude du système musical russe remontant à travers les époques jusqu'à sa source, pourrait peut-être permettre de mieux comprendre les principes paléobyzantins et de découvrir les chefs-d'œuvre des poètes mélodes. Il est peu probable que cette lumière nous vienne des manuscrits grecs, car la notation médiobyzantine qui remplaça la paléobyzantine à Byzance, semble en avoir effacé tout souvenir.

Mais de telles études ne peuvent être entreprises avec plein succès qu'en Russie, en disposant de tous les manuscrits. Pour l'instant, nous ne pouvons qu'indiquer les grandes lignes des prin-

cipes du système russe réformé, qui provient de la notation paléobyzantine.

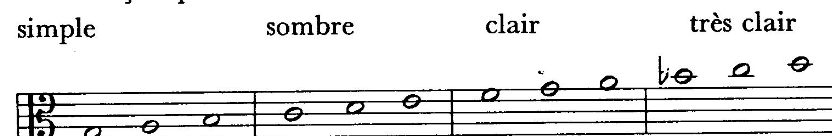
D'après les théoriciens du XVII[e] siècle, dont les ouvrages ont été étudiés par les musicologues russes, il est évident que la notation russe de cette époque, de même que la notation paléobyzantine archaïque, n'indiquait pas les intervalles de la même manière que la notation médiobyzantine (celle que nous connaissons le mieux de toutes les notations byzantines anciennes). Les signes seuls ou en combinaisons représentaient des formules conventionnelles englobant la hauteur du son, le rythme, la durée et l'expression. Cette notation peut en effet s'appeler notation sténographique, nom que les chercheurs de la Grèce moderne donnent trop facilement à toutes les notations précédant la réforme de Chrysanthe du XIX[e] siècle (1).

Dans la notation russe, un signe ne représente pas l'intervalle, mais un degré de l'échelle, ou plus précisément un degré de *soglasie*. Le *soglasie* est, comme nous l'avons déjà dit, un groupe de trois notes, portant les noms :

le premier, de *soglasie simple* (*prostoe*),
le deuxième, - - *sombre* (*mračnoe*),
le troisième, - - *clair svêtloe* ,
le quatrième, - - *très clair* (*trisvêtloe*).

En théorie d'après les musicologues russes, le premier *soglasie* commençait par la note *sol*.

simple sombre clair très clair



Mais ceci semble peu conforme à la pratique. Selon Razumovskij le signe simple, employé uniquement dans le *soglasie simple*, correspond plutôt aux tons de *si* à *ré* (2). C'est assez vraisemblable, car les notes qui les précèdent, c'est-à-dire *sol* et *la*, s'emploient rarement dans la musique religieuse. En outre on ne trouve pas dans la liste de la notation paléobyzantine archaïque le *soglasie très clair*, il

(1) Voir K. A. Psachos, Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, Athènes, 1917.
(2) Razumovskij, *Op. cit.*, t. II, p. 148.

n'existait sans doute pas encore à cette époque (1). Il est donc possible que le *soglasie simple* se chantait deux tons plus haut. S'il est exact que, selon Razumovskij, le *soglasie simple* commençait en pratique de *si* à *ré*, nous nous trouvons à nouveau devant une de ces contradictions entre la pratique et la théorie, si fréquentes dans les systèmes byzantins.

Pour indiquer à quel *soglasie* appartenait une note, on employait les points, écrits sur le signe. Ainsi, si nous supposons que le signe *krjuk* exprimait le ton *do*, les autres *krjuki* seront les suivants :



Mais, la réforme ayant introduit les *priznaki*, le même krjuk pouvait également exprimer tous les tons de l'échelle.

exprime *do* et ses quartes supérieures :
- *ré* - - - - :
- *mi* - - - - :

ou :
do ré mi fa sol la si do ré mi fa sol

Nous n'exposerons pas ici toute la théorie musicale du XVII[e] siècle car elle était basée sur les *priznaki* et les *pomêty* qui n'existaient pas dans la notation archaïque. Mais nous énumérerons quelques principes généraux qui n'étaient pas sans rapport avec la notation paléobyzantine.

1. Les limites de chaque *soglasie* n'étaient pas clairement déterminées et établies : elles se déplaçaient selon le signe et le ton de la mélodie.

2. Certains signes qui ne portaient pas des *priznaki*, exprimaient un ton fixe (2). Il est donc probable que de tels signes existaient également dans la notation ancienne.

(1) Le *krjuk très clair* apparaît pour la première fois dans une liste de la deuxième moitié du XVI[e] siècle, Ms. 414 du Troïce-Sergievskij Monastère, f. 80, de 1574.
(2) Razumovskij, *Op. cit.*, t. II, p. 142.

3. D'autres signes s'employaient exclusivement au début du chant, comme *paraklit*, ou à la fin (grand et moyen *kulisma* et *mečik*).

4. Pour exprimer un même son, on se servait de plusieurs signes différents.

5. Un signe portait en lui-même des qualités dynamiques, en plus de sa détermination par les *pomêty*. Par exemple, le signe *krjuk* exprimait un son beaucoup plus plein et plus ferme que *stopica*; *golubčik* un son guttural etc.

6. Un signe portait également en lui des qualités de durée. Par exemple *statija* était toujours une ronde, *krjuk* une blanche etc.

7. Un signe pouvait changer de signification non seulement selon le ton de la mélodie, mais également selon la place qu'il occupait dans la mélodie, c'est-à-dire s'il se trouvait au milieu ou à la fin. Il pouvait en outre être interprété différemment par rapport aux autres signes avec lesquels il entrait en combinaison. Toutes ces particularités, ces modifications de la valeur d'un signe, étaient indiquées dans des livres de chant spéciaux nommés *kokizniki*, qui contenaient des exemples choisis de mélodies. En outre de nombreux *fitas* étaient employés. Le signe *fita* θ, en combinaison avec d'autres, exprimait des mélodies assez longues et diverses. La même *fita* s'interprétait différemment selon le ton de la mélodie. Les multiples exemples de *fitas* étaient exposés et étudiés dans d'autres livres spéciaux nommés *fitniki*.

Que retrouve-t-on de ces principes dans l'ancien système musical paléobyzantin, où les *priznaki* et les *pomêty* n'existaient pas encore pour fixer la hauteur du ton?

Le *soglasie* et ses divisions en simple, sombre et clair, proviennent de l'ancienne théorie. La première liste slavonne du XVe siècle en donne la preuve. Elle désigne comme simples, sombres et clairs, seulement quatre signes: (*krjuk*), *strêla*, (*statija*) et (*fita*).

Ils se présentent ainsi:

Krjuk simple	(*) *krjuk sombre*	*krjuk clair*
Strêla simple	*strêla sombre*	*strêla claire*
Statija simple	(*statija sombre*)	*statija claire*
(*) *Fita simple*	*fita sombre*	*fita claire*

[(*) *krjuk sombre* et *fita simple* sont probablement omises par erreur dans la liste du XVe siècle, car elles existent dans toutes les listes du XVIe siècle et se rencontrent aussi dans tous les manuscrits du XIe au XVe siècle].

Les points, un ou deux sur chaque signe, indiquent son appartenance au 2e et au 3e *soglasie*. (L'absence de point indique le Ier *soglasie*). Il n'en est cependant pas ainsi pour le signe *palka*, qui fait exception, et dont les points déterminent le *soglasie* de la manière suivante:

Palka simple	*Palka claire* (au lieu de sombre)	*Palka vzdernutaja* (au lieu de claire)

Le signe *stopica* emploie également les points; il n'est ni sombre ni clair; on a:

Stopica simple
Stopica s očkom (avec un œil)
Stopica s dvemi očki (avec deux yeux)

Le signe *čaška* emploie également le point: Il s'appelle alors *caška polnaja* (une tasse pleine).

Ainsi les quatre premiers signes *krjuk*, *strêla*, *statija* et *fita*, semblent correspondre aux principaux signes de la notation paléobyzantine, puisque leur place dans le *soglasie* est la mieux déterminée. Employés dans toutes les catégories de *soglasie*, ils représentent, en effet, surtout les trois premiers, les signes les plus usités de la notation paléobyzantine. Quant à *fita*, ce signe est dans toutes les notations une formule mélodique conventionnelle qui parfois prend l'allure d'une véritable mélodie. Il est très possible qu'à défaut de remarques supplémentaires pour fixer la hauteur du son, ces quatre signes représentaient dans la notation ancienne quatre sons fixes pour chaque mode ou pour tous les modes. Comme le croit aussi Metallov (1), les signes de l'ancien système exprimaient eux-mêmes la hauteur du son. Ainsi, si le *krjuk* est fixé à *do*, les autres *krjuki*, sombres et clairs, exprimeront les quartes supérieures de ce ton, c'est à dire *fa* et *si*, comme nous l'avons déjà vu dans le système russe du XVIIe siècle.

Une autre règle qui semble identique dans les systèmes russes, ancien et réformé, est celle qui concerne la durée des notes. Aucun

(1) Metallov, *Русская симіогр.*, p. 49.

signe supplémentaire n'indique cette durée dans la notation réformée. Donc, pour la durée, chaque signe gardait probablement la valeur qu'il avait dans la notation ancienne. Il est fort possible que certaines de ces valeurs aient été oubliées ou modifiées au cours des siècles, mais en général les changements ne devaient pas être très importants, puisqu'on ne jugea pas nécessaire de créer un nouveau système.

Nous présentons ici ces signes de durée de la notation réformée qui se rencontrent également dans la notation ancienne. Ils se divisent en plusieurs catégories :

A. signes qui expriment une seule note;
B. - - - deux notes ;
C. - - - trois notes ;
D. - - - quatre, cinq ou plusieurs notes.

A. *Signes qui expriment une seule note* :

Pour la ronde :

1. Toutes les différentes *statija*
   a) *statija* simple
   b) - sombre
   c) - claire
   d) - *s zapjatoju*
2. *Strêla simple*
3. *rog* (corne)
4. *kryž*

(La *statija* s'emploie plutôt dans les finales.)

Pour la blanche :

1. *Krjuk* dans toutes ses formes : simple, sombre, clair : (et très clair à partir du XVI[e] siècle). Ce signe se met sur les syllabes accentuées et il est un des plus usités dans les notations réformée et archaïque.
2. *Paraklit*, , se place de préférence au début d'un chant. Dans la notation réformée, il s'emploie avec la même forme pour le *soglasie sombre* et *clair*.
3. *Stopica*, , en opposition avec le *krjuk*, ce signe est employé sur

les syllabes non accentuées. On croit que par sa nature même la *stopica* doit être évaluée plus faiblement que le *krjuk*.
4. *Zapjataja*, , a un accent moins marquant que celui du *krjuk*. Elle donne un son guttural (1). Dans la notation réformée, la *zapjataja* s'emploie exclusivement pour les tons du *soglasie sombre* : dans le *soglasie simple*, elle est accompagnée de la croix, , et elle a alors la valeur d'une ronde.
5. *Palka*, , a le même accent que *zapjataja*.

Les règles des signes simples, sombres et clairs ne sont pas toujours strictement appliquées. Dans la notation réformée, les signes *statija simple* et *sombre* sont employés sans distinction dans le domaine sombre. Si *statija* devait avoir la valeur simple, on ajoutait soit une croix , soit une *zapjataja* , ou encore les deux ensemble . Nous ne connaissons pas la manière dont ces règles étaient appliquées dans la notation archaïque, où les *priznaki* et les *pomêty* ne définissaient pas le *soglasie*. Mais ceci nous conduit à supposer que certains signes, comme *zapjataja*, pouvaient très bien appartenir à un seul *soglasie*, p. ex. le *sombre*, tandis que *zapjataja* avec la croix pouvait se rapporter au *soglasie simple*.

Pour la noire :

Dans la notation réformée, on forme la noire en ajoutant l'*otsečka* à une note qui exprime la blanche (voir plus haut *tuševye priznaki*).

B. Signes qui expriment deux notes.

Deux blanches dans un mouvement ascendant :

Golubčik tichyj, (ne se trouve pas dans la liste du XV[e] siècle) ; on le rencontre, bien que rarement, dans les manuscrits les plus anciens ainsi : ou .
Strêla mračnaja,

Deux blanches dans un mouvement descendant :

Paraklit s potčašiem (ne se trouve pas dans la liste) ; se rencontre ainsi dans les manuscrits plus anciens : .
Krjuk s potčašiem, .

(1) Dans la notation de Chrysanthe le signe *zapjataja*, ou *apostrophe*, donne également un son guttural.

Deux noires dans un mouvement ascendant :

Golubec (golubčik borzyj),
Skamejka,
Caška, .

Deux noires dans un mouvement descendant :

Stopica s očkom,
Potčašie,
Složitija, .

C. Signes qui expriment trois notes :

Deux noires et une blanche dans un mouvement ascendant :

do ré mi-

Strêla svêtlaja, .
Strêla povodnaja,

Deux noires et une blanche dans un mouvement descendant :

Složitija s zapjatoju, (ne se trouve pas dans la liste, se rencontre dans les manuscrits plus anciens). *mi ré do-*.

Une blanche et deux noires dans un mouvement descendant :

Caška polnaja, , *mi- ré do.*

Deux noires descendantes et une blanche ascendante :

Dva v čelnu, , *ré do ré-*
Strêla gromnaja, , *fa mi fa-.*

D. Signes qui expriment quatre notes :

Strêla poêzdnaja, , *do ré mi ré*
Složitija s zapjatoju i čaškoj, , *mi ré do si*
Zmijica, , *do ré do si*
Debrica, , *do ré mi fa*
Polkulisma, , *mi ré mi fa*

Ces derniers signes, comme d'autres représentant des combinaisons encore plus longues, faisaient déjà partie des *kokizy* (*popêvki*) et *lica* (*fity*), qu'on étudiait dans des livres spéciaux. Les *kokizy* et les *fity* existaient aussi dans la notation ancienne. Nous donnons le tableau de celles qui étaient communes aux deux notations.

	XIe au XVe siècle	XVIIe siècle
Pauk		*ré mi fa-mi-ré-* ou *do ré mi ré do ré- do-do*
Pauk velikij		*do-do si do ré mi ré do ré-*
Chamila		*ré mi ré-*
Debrica		*do ré mi fa*
Kulisma moyenne		*mi fa mi ré do ré do si la-*
Pere-veska	XVe siècle: / XIIe siècle: / XVIe siècle:	*fita pereveska*
Fita mračnaja		
Fita svêtlaja		
Fita dvučelnaja	ou :	
Fita trestrêlnaja		
Fita zêlnaja :		
Fita gromoglasnaja :		*Fita gromnaja :*

XIe au XVe siècle	XVIIe siècle
Kobyla XIe. XVIes. ou	(représente une figure qui contient jusqu'à 95 notes).

Les modes.

Comme dans la musique byzantine, la théorie des modes est la partie la plus obscure de la musique religieuse russe. Les Slaves ont pris à Byzance le système des huit tons d'église qui s'employaient soit en octave, soit en tétracorde ou pentacorde. Ils lui ont également pris les ἐπηχήματα, en russe *raspêvy*, courtes mélodies qui préparaient l'oreille à la tonalité. Le texte des *raspêvy* n'avait rien de commun avec celui des chants qu'il précédait, il correspondait à la traduction des ἐπηχήματα grecques. Les musicologues russes donnent souvent comme exemple les mêmes ἐπηχήματα contenues dans un Sticherarium de Novgorod, No 240 de l'Acad. Eccl. de Moscou, f. 88, et dans un Sticherarium byzantin provenant du Mont-Athos, dont 14 photographies, prises par Sevastijanov, se trouvent à la Bibl. Russe Publique : No 33 f. 13/7.

	Slavon	Grec
	Распѣвъ на 8 глас.	Μέθοδος ἁγιορητικὴ ὀκτάηχος
1.	Пошолъ чернецъ изъ монастыря	Ἀβᾶς ἀβᾶν ὑπήντησε
2.	Срѣтилъ его вторый черньцъ	Καὶ οὕτω ἐχαιρέτησε
3.	Издалеча ли брате градеши	Πόθεν ἔρχης ἄβα
4.	Ис Коньстантина града	Ἀπὸ Ἁδριανόπολιν

	Slavon	Grec	
5.	Сядемъ себѣ брате побесѣдуемъ	πλ. α	τί ἔμαθες ἐκ τοῦς ἐμοῦς γονεῖς
6.	Жива ли, брате, Мати моя	πλ. β	Ἀπέθανεν ἡ μάμα σου
7.	Мати твоя умерла	πλ. γ	Ψυχομαχεῖ καὶ ὁ Κύριος σου
8.	Уви мнѣ, уви мнѣ, мати моя	πλ. δ	Καὶ ὁ Θεὸς μακαρίζει αὐτούς

Le diapason de tous les chants russes est le suivant :



Ie mode :

L'étendue du Ie mode est de *sol* à *sol* (*la*), bien que les tons, *sol* et *la* de la petite octave soient rarement employés. Les tons les plus usités sont *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, dont le son *mi* est appelé ton dominant. Le ton final est *ré*.

IIe mode :

Etendue : de *sol* à *si* ; les sons les plus usités sont : *ré mi*, *fa*, *sol* ; dominant : *sol* ; final : *fa*, parfois *ré*.

IIIe mode :

Etendue : *do* à *do* (avec *si*) ; les sons les plus usités sont : *mi*, *fa*, *sol*, *la* ; dominant : *sol* ; final : *mi* (*sol*).

IVe mode :

Etendue : *la* à *si* ; les tons les plus usités sont : *ré*, *mi fa*, *sol*, *la* ; dominant : *fa* ; final : *mi* (*ré*).

Ve mode :

Etendue : *do* à *do* ; les sons les plus usités sont : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol* ; dominant : *sol* ; final : *do* (ou *sol* de la petite octave).

VIe mode :

Etendue : *la* à *la* ; les sons les plus usités ne sont pas indiqués ; dominant : *ré*, final : *ré*.

VIIe mode :

Etendue : *la* à *la* ; les sons les plus usités sont : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol* ; dominant : *mi* ; final : *do*.

VIIIe mode :

Etendue : *la* à *si* ; les sons les plus usités sont : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* ; dominant : *ré* ; final : *ré*, (*do*) (1).

Au XVIIe siècle la théorie des huit modes n'était pas strictement appliquée et les chants pouvaient passer d'un mode à l'autre.

Le système musical russe relatif aux modes, incomplet et mal expliqué, ne peut pas nous être d'un grand secours pour l'étude des modes byzantins ; il renforce seulement la conviction de la plupart des chercheurs sur l'absence de chromatismes dans le système paléobyzantin. En effet, on ne trouve dans la musique religieuse russe aucune trace des IIe et VIe modes chromatiques, tels qu'ils existent dans la réforme de Chrysanthe du XIXe siècle. L'influence orientale s'est donc introduite dans la musique religieuse byzantine à une époque qu'on ne peut pas déterminer, mais probablement bien après les IXe et Xe siècles.

Les traités musicaux russes apparaissent au XVIe siècle. Ils sont aussi obscurs que les traités byzantins, et pleins de comparaisons de ce genre :

« Le premier signe, *paraklit*, est un message du St-Ésprit aux Apôtres, *krjuk* « grande conservation du mal », *stopica* « acquérir la sagesse », « avec humilité et douceur ».

(1) Selon Razumovskij, *Церк. пѣн. въ Россіи*, t. II, p. 176—178.

Un manuscrit du XVIe siècle de la Bibl. du Troïcko-Sergievskij Monastère (No 413, f. 383), donne les « éclaircissements » suivants sur la manière d'exécuter les signes :

« Le simple *krjuk*, chante-le un peu plus haut que le « rang »,

« Le *krjuk sombre*, chante-le un peu plus haut que le simple ».

« Le *krjuk clair*, ,, ,, ,, ,, ,, ,, ,, sombre ».

« Le *krjuk très clair*, chante-le un peu plus haut que le clair ».

« La simple flèche (*strêla*), maintiens-la sur le rang, sans monter ni descendre ».

« La flèche claire, maintiens-la, et ensuite jette-la deux fois en haut ».

« La flèche avec le petit nuage (*oblačko*), bascule-la après l'avoir maintenue ».

« La simple *palka*, maintiens-la un peu ».

« Le petit pigeon (*golubčik*), laisse-le roucouler ».

« Les deux dans le bateau (*dva v čelnu*), laisse-les se balancer deux fois » etc.

Ces traités montrent que l'esprit byzantin régna sur la musique religieuse slave pendant plusieurs siècles après la conversion.

Chapitre VIII.

LA MUSIQUE BYZANTINE DU XIIe AU XIVe SIÈCLE

A. Les réformes byzantines du XIIe siècle.

Après des siècles de luttes sourdes et de discussions hostiles, les deux Églises, grecque et latine, se séparèrent définitivement en 1054. Cette rupture retentissante provoqua à Rome, comme à Byzance, des mouvements violents.

L'Église grecque s'empressa de rejeter tout ce qui avait un rapport avec l'Occident, soit dans le présent, soit dans le passé. Se détournant ainsi volontairement du monde latin, elle se rapprocha ostensiblement de l'Orient dont l'influence en Grèce s'accentua.

Par animosité envers les Latins, les Byzantins commencèrent à considérer tout ce qui les distinguait du monde occidental comme un élément digne de considération. Fiers d'être Orientaux, ils voulaient le devenir encore davantage. Alors une série de réformes, concernant l'ordre des Offices et les chants d'église, surgirent, montrant l'empressement de l'Église Grecque à briser ses liens avec l'Église Latine.

A partir du schisme, dans l'ordre des Offices, prédomina non plus le Typicon du monastère de Studios, comme jusqu'alors, mais un Typicon oriental, celui du monastère St-Sabas près de Jérusalem où vivait autrefois St-Jean Damascène et Cosmas de Maïouma. Ensuite on supprima plusieurs offices de Saints et une partie du Triodion. Un grand nombre des Canons usités pendant les siècles précédents disparurent, et le Kontakion fut réduit à deux strophes.

Dès lors, la notation ekphonétique fut de plus en plus abandonnée. Quant à la notation paléobyzantine, elle céda la place à une autre plus perfectionnée qui, paraît-il, venait de Jérusalem,

et portait, dans certains traités grecs, le nom de Jean Damascène ou Hagiopolite.

Le Cardinal Pitra suppose que c'est de cette époque que date le chant nasillard, guttural, et l'influence arabe dans la musique byzantine (1). En effet, la phthora chromatique du IIe mode, *nenanō*, fut un des éléments les plus caractéristiques de cette influence orientale. Cet élément chromatique avait probablement déjà apparu dans les villes de l'Asie et de l'Afrique avant d'être relaté dans les traités byzantins. On sait que chaque peuple et même chaque région laissait son empreinte sur la musique religieuse, rapprochant peu à peu les modes d'église de ses échelles nationales. Avant le schisme, le haut clergé byzantin, ayant les mêmes conceptions sur la pureté du chant que l'Église de Rome (à qui ces éléments orientaux étaient complètement étrangers), désapprouvait, au moins théoriquement, ces nouvelles pratiques. Mais en général, l'Église Grecque fut toujours plus tolérante que celle de Rome, elle laissait les différents peuples de religion orthodoxe plus libres de chanter dans leur langue et selon leur goût. Pourtant après le schisme, l'élément oriental fut non seulement toléré, mais exalté; on vit le mode *nenanō* apparaître comme « le plus beau et le plus émouvant de tous », s'installer dans les traités avec sa phthora, et ensuite dans la théorie de la musique byzantine moderne.

Une pratique, qui date aussi de cette époque et qui eut plus tard des conséquences désastreuses pour la musique byzantine, fut celle qui bridait le génie créateur en fixant strictement les formes musicales et poétiques, qui devaient obligatoirement servir de modèle aux compositions futures. La pratique de la mélodie « semblable » à un chant plus ancien prit progressivement de telles proportions qu'elle rendit superflues non seulement la notation de nouvelles hymnes, mais encore toute étude qui eût pu faire progresser la musique. Ce moyen trop simple et trop facile, fut adopté par

(1) *Hymnographie de l'Église Grecque*, p. 64. Le traité hagiopolite dit notamment que les compositions hymnographiques de St. Jean Damascène ont un caractère particulier qui est celui du IIe ton, employé jusqu' à présent dans la musique profane: Ἦχους δέ [δεικται μόνους] ὀκτὼ ψάλλεσθαι. Ἔτι δέ το[ῦ]τ[ό σοι δ'] ἀπ[οδείξω] ψευδές· ὁ γὰρ πλάϊος δευτέρου ὡς ἐπὶ τὸ [π]λε[ῖ]στον [μέσος] δεύτερος ψάλλεται, ὡς τὸ Νίκην ἔχων Χρ[ιστέ], καὶ ὡς τὸ Σὲ τὸν ἐπὶ ὑ[δάτων, καὶ ἄλλα ὅσα ἀπὸ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασ]κηνοῦ ἐγένοντο. ἀπὸ τῆς μουσικῆς ἐξε[τέθησαν]. Cod. 360, fol. 1 r. Texte reconstitué par J. Thibaut, *Monuments*, p. 57.

les ecclésiastiques de l'époque de l'occupation turque, qui restaient dans l'ignorance et négligeaient leurs devoirs. Ils n'avaient plus besoin d'apprendre le chant pendant de longues années, comme au temps de Koukouzélès ; ils se contentaient de savoir par cœur quelques modèles de chant qu'ils adaptaient plus ou moins bien aux nouveaux textes.

B. La notation médiobyzantine (du XIIe au XVe siècle).

Le XIIe siècle créa un système musical plus simple et plus cohérent que ceux qui le précédèrent et le suivirent. C'est pourquoi le système médiobyzantin, intermédiaire entre les notations archaïques, encore mal connues, et la notation néobyzantine, très chargée de signes, a attiré le premier l'attention des chercheurs occidentaux. Parmi ceux-ci Gerbert (XVIIIe s.), Villoteau (XIXe s.) et J. Thibaut (fin XIXe et XXe s.), ont eu le grand mérite d'avoir commencé des recherches scientifiques sur la musique byzantine en général, et sur le système médiobyzantin en particulier. À notre époque les études des M. M. C. Høeg, H. J. W. Tillyard et Eg. Wellesz ont fait progresser le déchiffrage de la notation médiobyzantine et abouti à un résultat presque définitif.

Les chants médiobyzantins sont, comme tous les autres, écrits à une voix ou à l'unisson, avec un rythme libre, sans barres de mesures, suivant seulement l'accent tonique, même quand les vers sont iambiques. Les mélodies sont simples, unies, de style plutôt récitatif avec des passages fleuris.

Les signes se séparent en deux groupes : signes diastématiques et signes de chironomie. Quant aux premiers, il suffit de renvoyer à l'exposé que nous avons donné au chapitre V (p. 83 ss.). Les signes de chironomie sont ceux de la notation médiobyzantine que nous avons mentionnés ci-dessus p. 88 ss. On peut y ajouter :

thematismos esō, groupe de notes ornementales : *sol, la, do, si, la* ou *sol, la, ré, do, si.*

thes et apothes, petite cadence : *mi, fa, sol, fa, sol.*

ou *synagma*, liaison d'une phrase conventionnelle.

gorgosyntheton, employé comme une liaison dans un groupe.

tromikosynagma, liaison d'une phrase conventionnelle.

Ces deux derniers signes, comme ceux appelés *themas*, sont également très employés dans la notation néobyzantine et on les considère comme appartenant plutôt à cette dernière. Les manuscrits slavons du XIe au XIIe siècle montrent que des signes très semblables existaient à l'époque de la notation paléobyzantine archaïque (voir plus haut p. 141 ss.)

Tromikosynagma (ou *tromikoparakalesma*)
(*Synagma*)
(*Thema* (*fita*))

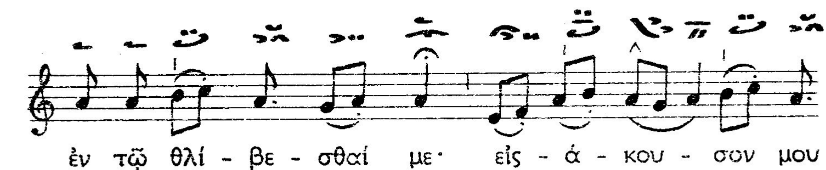
L'emploi de certains signes présente des particularités qu'il faut mentionner (1) :

Sous l'influence du *piasma*, le signe *hyporrhoe* peut perdre sa valeur d'intervalle et indiquer un effet de trémolo. Ce signe combiné porte le nom de *seisma*.

La *bareia*, , signe chironomique, peut remplir la fonction d'un corps portant un esprit : p. ex. peut égaler (tierce ascendante). Le *piasma* peut remplir parfois la même fonction, de même que le signe *diplē* et le *kratēma*.

Pour les modes voir ch. V, pp. 89—93, « Modes Anciens ».

Comme spécimen de la notation médiobyzantine, nous prendrons le premier vers d'une Antiphone de l'Octoèchos (Cod. Ath. Vatoped. 288, fol. 367 v) (2) et nous ajouterons des commentaires pour expliquer le déchiffrage.





(1) D'après Tillyard, *Handbook*, p. 29.
(2) H. J. W. Tillyard, *Handbook*, p. 38.

Déchiffrage.

Le mode de ce chant est le premier authente avec martyrie : ἄ˴ι Cette martyrie indique que le chant commence par le son *la* (voir ci-dessus p. 91).

ἐν τῷ : *ison* = répétition du son *la* ; *ison* = répétition du son *la*.

θλίβεσθαί με : *petastē* = seconde ascendante accentuée ; *kĕntema double* (*kentēmata*) = seconde ascendante : ♩ ; *elaphron*, (précédé de l'*apostrophe*) avec *klasma* (petit retard) = tierce descendante avec un petit retard ; *apostrophe* = seconde descendante ; *kentēma* = seconde ascendante ; *ison* + *apoderma* = la répétition de la même note avec point d'orgue.

εἰσάκουσόν : *elaphron* sur *apostrophe* = quarte descendante ; *kentēmata* = seconde ascendante ; *oligon* + *petastē* (valeurs additionnées) = tierce ascendante accentuée par la *petastē* + *kentēmata* = seconde ascendante ; *apostrophe* sur *apostrophe*, précédées de *bareia* = deux secondes descendantes, la première accentuée par la *bareia* ; *oligon* sur *diplē* = seconde ascendante, durée doublée par la *diplē* ; *petastē* + *kentēmata* = deux secondes ascendantes, la première accentuée par la *petastē*.

μου τῶν : *elaphron* + *klasma* précédé d'*apostrophe* = tierce descendante avec un petit retard ; *chamēlē* précédé d'*apostrophe* = quinte descendante.

ὀλυνῶν : *oligon* sous *kentēmata* = deux secondes ascendantes ; *oligon* = seconde ascendante ; *petastē* + *kratēma* sous *ison* (la valeur diastématique de la *petastē* est annulée par l'*ison*) = répétition de la même note accentuée (durée double) ; *apostrophe* + *klasma* = seconde descendante avec un petit retard ; *apostrophe* = seconde descendante.

Κύριε : *petastē* + *kentēmata* = deux secondes ascendantes, la première accentuée ; *elaphron* et *apostrophe* séparés par *bareia* (on les lit séparément en commençant par l'*elaphron*) = tierce descendante accentuée + seconde descendante ; *apostrophe* + *kentēmata* = seconde descendante + seconde ascendante.

σοι : *bareia* portant *kentēma* = tierce ascendante accentuée + *apostrophe* = seconde descendante.

κράζω : *syndesmoi* = seconde descendante (durée double) ; *ison* = répétition de la note précédente (1).

(1) Pour le déchiffrage des manuscrits médiobyzantins voir les éditions des *Monumenta Musicae Byzantinae*, série *Transcripta*.

Chapitre IX.

LA MUSIQUE BYZANTINE DU XIV[e] SIÈCLE ET DES SIÈCLES SUIVANTS

A. *Jean Koukouzélès.*

Après la réforme du XII[e] siècle qui remplaça la notation paléobyzantine par la médiobyzantine, une deuxième réforme survint vers le XV[e] siècle (1). Mais tandis que la première concernait la notation, la deuxième marquait le changement du caractère des chants d'église, dont le style devint de plus en plus fleuri.

Ce genre de musique exigeait une notation plus compliquée : les signes diastématiques restèrent les mêmes, mais les signes chironomiques s'enrichirent d'un nombre élevé de grandes hypostases donnant un aspect nouveau à la notation qui, à partir de cette époque, s'appelle *néobyzantine* ou *notation de Koukouzélès*.

Cette notation et ce genre de musique, de style très orné, furent employés jusqu'au XIX[e] siècle, quand survint une nouvelle réforme, celle de Chrysanthe.

On considère *Jean Koukouzélès*, célèbre Magister et compositeur grec comme l'auteur de cette réforme. Cela n'est pas prouvé, bien que Koukouzélès fût le plus brillant compositeur et le meilleur théoricien de cette époque. Les chercheurs affirment qu'avec lui l'élément étranger s'installa dans la musique byzantine ; or, les renseignements au sujet de la nature de cette influence étrangère sont assez vagues.

Cette incertitude sur la nationalité du Grand Magister était due au fait que la seule légende qui relatait sa vie, n'était pas connue jusqu'à présent en entier, mais dans sa forme abrégée. Elle avait été mutilée par l'écrivain du Mont-Athos, le grec Agapios de

(1) De 1400 à 1821. Voir C. Høeg, H. J. W. Tillyard, Eg. Wellesz, *Sticherarium*, Copenhague, 1936, p. 9.

Crète, pour servir de vingtième miracle dans son livre ῾Αμαρτωλῶν Σωτηρία, contenant les miracles de la Sainte Vierge trouvés par l'auteur dans les Vies des Saints (1).

Agapios a donc supprimé la première partie de la légende de Koukouzélès, la jugeant inutile, comme il a fait pour d'autres légendes de saints ; et la grande diffusion de son livre, venant du Mont-Athos, traduit en bulgare, en serbe et en russe (2), a fait longtemps ignorer les renseignements historiques de la légende originale.

La version intégrale de cette légende (d'où Agapios a tiré la sienne) fut mise en lumière par le savant russe P. Syrku en 1892 (3). Cet auteur indiqua notamment les manuscrits qui contiennent cette version originale et en publia la première partie ignorée dans le Journal du Ministère de l'Instruction Publique russe.

Selon P. Syrku les manuscrits connus de la Vie de Koukouzélès (première rédaction) sont au nombre de trois, tous identiques :

1. N° 215 de la Bibliothèque du monastère Leimon de l'île de Lesbos du XVIe—XVIIe siècle, intitulé : Διήγησις εἰς τὸν βίον τοῦ μεγάλου μαΐστορος τῆς μουσικῆς τέχνης 'Ιωάννου Κουκουζέλη (4).

2. N° 239 de la Bibliothèque Russe Publique (N° 5 (de la collection de Porfirij Uspenskij) du XIXe siècle, intitulé comme le précédent : Διήγησις εἰς τὸν βίον κτλ. f. 6^v—10^v. (5).

---

(1) Le titre complet est : Βιβλίον ὡραιότατον καλούμενον ῾Αμαρτωλῶν Σωτηρία, συντεθὲν εἰς κοινὴν τῶν Γραικῶν διάλεκτον παρὰ 'Αγαπίου μοναχοῦ τοῦ Κρητὸς τοῦ ἐν τῷ ῾Αγίῳ ὄρει τοῦ ῎Αθω ἀσκήσαντος Venise, 1883, p. 292—294.

(2) Il y a deux traductions russes : celle de Grigorivič Barskij, *Путешествіе по святымъ мѣстамъ*, IIe partie, St-Pétersb. 1819, p. 123—125, et celle d'un moine nommé Svjatogorec (Voir *Afonskij Paterik*, IIe partie, 6e édit., Moscou 1890, p. 217—222). Toutes les deux sont prises dans le livre d'Agapios, mais le Svjatogorec devait connaître également la première rédaction, car tout au début il fait une remarque qui explique le nom Koukouzélès et mentionne la nationalité du musicien. (*Op. cit.* p. 217).

(3) P. Syrku, *Житіе Іоанна Кукузеля какъ источникъ для болгарской исторіи*, (*Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія*), St-Pétersb., 1892, Juillet, 282, p. 130—141. Cette étude a été remarquée par Krumbacher, *Gesch. der byz. Lit.*, p. 598 & 253.

(4) Voir Papadopoulos-Kerameus, Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, Constantinople, 1886, p. 109.

(5) Voir *Отчетъ Публичной Библіотеки*, 1883, p. 92, et Syrku, *Op. cit.*, p. 132.

3. Un manuscrit de la Bibliothèque du monastère Zographe (Mont-Athos) qui, selon Syrku, serait mentionné dans le catalogue de Lampros. Cela doit être une erreur. Car Lampros ne mentionne aucun manuscrit de ce genre pour le monastère Zographe, mais il indique deux manuscrits de la Vie de Koukouzélès pour le monastère de Pantéléimon (n° 5711 (204) du XIXe s. et n° 6308 (801) du XVIIe s.). Dans ces deux manuscrits le titre est le même que dans les précédents (1).

La traduction que nous donnons plus bas est faite sur le manuscrit de la Bibliothèque Russe Publique.

Remarquons que, sans connaître les recherches de P. Syrku, P. Sarafov, en 1912, a traduit en bulgare la première rédaction de la légende et fait connaître la nationalité du musicien (2).

Les conclusions de P. Syrku sont les suivantes :

L'auteur de la légende ne semble pas être un contemporain de Koukouzélès, car il ne peut pas indiquer le nom de l'empereur qui le protégeait, ni fixer l'époque où il vivait. Le fait de rapporter en bulgare les paroles que Koukouzélès échange avec sa mère, permet de conclure que l'auteur ne serait pas grec, mais plutôt slave et homme naïf et peu instruit. La légende semble composée de plusieurs épisodes, réunis sans grand art, qui probablement circulaient déjà du vivant du célèbre compositeur.

Comme cette légende est très importante pour l'histoire de la musique bulgare, nous la traduisons en totalité.

La Vie de Koukouzélès.

« Venez tous, peuples, prêtres, gouvernants, écoutez ; Venez que je vous parle de Jean, nommé Koukouzélès, de sa vie et de ses

---

(1) Sp. Lambros, *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, t. II, Cambridge, 1900, p. 328, n° 137, et p. 437, n° 17. Un troisième manuscrit, N° 1686 (173) du XVIIIe siècle de la Bibl. du monastère Caracala (Mont-Athos), contient un fragment de la Vie de Koukouzélès. Idem, *Op. cit.*, t. I, Cambridge, 1895, p. 145.

(2) P. Sarafov, *Биография на св. Иоаннъ Кукузель* dans *Ржководство за практич. и теорит. изучаване на вост. църк. музика*, Sofia, 1912, p. 136—142. Cette première rédaction de la légende a été trouvée par Sarafov dans le livre de Stéfan Lampadarios : Κρηπίς, νέα στοιχειώδης διδασκαλία τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς· νῦν πρῶτον ἐκδιδόντος Δ. Ιωάννου πρωτοψάλτου, Constantinople 1840 (Sarafov, *Op. cit.* p. 135). Syrku connaissait

actes. Il naquit dans la célèbre ville de Durazzo (1), pendant la Prima Justiniana (2). Son père mourut jeune ; il ne lui resta que sa mère qui l'envoya apprendre l'Écriture Sainte. Koukouzélès avait une belle voix, et pour cette raison on le nommait « la belle voix angélique ». Il était d'usage de réunir à la Cour de l'empereur de jeunes garçons qui avaient une parole claire, de bonnes dispositions pour l'étude et une belle voix ; on prit ainsi Koukouzélès et on le plaça à l'école impériale pour que, ayant une belle voix, il étudiât et apprît l'art musical ; d'autres garçons y étudiaient la philosophie, d'autres encore la calligraphie. Koukouzélès, étant intelligent et bien doué, réussissait en tout, de sorte que chacun s'étonnait de son esprit. Les enfants, ses camarades, selon l'habitude des écoliers, lui demandaient : « Jean, qu'as-tu mangé aujourd'hui ? ». Lui, n'étant pas encore habitué à la langue grecque, leur répondait : « κουκία καὶ ζέλια » (« fèves et choux », en bulgare). De là vient que les enfants le nommèrent Koukouzélès (3).

---

aussi ce livre de Lampadarios, mais dans l'édition de 1875 où, au lieu de la première rédaction de la légende, se trouvait celle du moine Agapios (Syrku, *Op. cit.*, p. 131).

(1) Durazzo, Dyrrachium, en slave Drač ; cette ville sur l'Adriatique fut plusieurs fois occupée par les Bulgares dont certains y habitaient. Quand, en 1040, éclata une révolte des Slaves en Albanie sous la conduite de Pierre Deljan, les Bulgares de Durazzo se révoltèrent aussi, menés par leur chef élu Tichomir. Cette révolte fut réprimée en 1041. Jireček, *История на българитѣ*, Tirnovo, 1886, p. 265—282 ; V. Makušev, *Историческія разысканія о славян. въ Албаніи*, Varsovie, 1871, p. 7.

(2) Justiniana Prima était une ville fortifiée de Macédoine dont l'emplacement est inconnu. Elle fut construite par Justinien le Grand (527—567) qui y fonda un archevêché. Quand, en 1186, les frères Assen et Pierre se révoltèrent et fondirent le deuxième royaume bulgare, ils déclarèrent l'archevêché de Tirnovo indépendant de celui d'Ochrid et du patriarcat de Constantinople. Alors le patriarcat voulut annexer l'archevêché d'Ochrid, devenu peu important après la perte des diocèses bulgares. Mais cet archevêché s'y opposa vigoureusement, ayant fait valoir pour sa défense l'argument qu'il ne représentait pas seulement le pays bulgare, mais qu'il avait une origine plus ancienne : celle de cette Justiniana Prima fondée par Justinien au VI[e] siècle. Cette argumentation remonte à 1156—1157. Depuis lors l'archevêché d'Ochrid porta le nom de Justiniana Prima. Snêgarov, *История на Охрид. Архиеписк.*, Sofia, 1924, p. 164—165 ; S. Stanimirov, *История на Българската Църква* Sofia, 1925, p. 122—127.

(3) Ἰωάννη, τί ἔφαγες σήμερον; ὁ δὲ ἀποκρινόμενος ἔλεγε· κουκία καὶ ζέλια, ἀκμὴν τὴν ἑλληνικὴν γλῶτταν οὐκ ἐπιστάμενος, ὅθεν και οἱ παῖδες αὐτὸν Κουκουζέλην ἐπωνόμαζον (Ms. N° 239 de la Bib. Russe Publique, (N° 5 de la collection de Porfirij Uspenskij) fol. 7 r).

Ensuite, étant intelligent, il apprit rapidement le grec et la musique. Tout le monde s'étonnait qu'en si peu de temps il dépassât tous les élèves et apprît l'art musical. Pour cette raison, l'empereur l'aimait beaucoup, se réjouissait de le voir et déjà cherchait une jeune fille pour qu'il l'épousât. Mais Koukouzélès dit un jour à l'empereur : « Je te prie et te supplie, Majesté, permets-moi d'aller voir ma mère ; après, que soit faite la volonté de Dieu et de l'empereur ». Alors l'empereur, sans tarder, le laissa partir avec honneur, suivant la coutume. Koukouzélès, arrivé dans sa ville natale et se trouvant non loin de la maison de ses parents, entendit les pleurs et les plaintes de sa mère qui disait : « Mon cher enfant Jean, où es-tu ? » (1). Lui, entrant doucement dans la maison paternelle, dit à sa mère : «Voilà, je suis ici, mère ». Etonnée, celle-ci dit : « Où es-tu, mon enfant ? » Et aussitôt ils se jetèrent dans les bras l'un de l'autre ; la mère pouvait à grand'peine arrêter ses pleurs et ses plaintes, et longtemps leurs effusions continuèrent. Ils passèrent plusieurs jours heureux d'être ensemble ; Koukouzélès resta chez sa mère autant qu'elle voulut, se réjouissant comme c'était l'habitude. Ils se séparèrent; la mère resta à la maison et Koukouzélès se rendit chez l'empereur, dans la capitale...

En le voyant, l'empereur, très heureux, ordonna un riche festin à l'occasion de son retour et lui fit rendre de grands honneurs.

Une fois, par la suite, Koukouzélès, éloigné dans un lieu isolé, commença à chanter la complainte de sa mère et plus précisément ceci : « μόε δέτε μίλο Ἰωάννη γδέ μη σε, ὄχω », c'est-à-dire : « Mon enfant chéri, Jean, où es-tu ? Oh ! « *De cette manière, adaptant la voix, il créa avec art la mélodie polyéléos qu'il nomma de la Bulgare* » (2).

Tous estimaient Koukouzélès. Mais la grande affection et la considération qu'on avait pour lui, l'empêchaient de s'isoler et de

---

(1) καὶ ἐγγὺς τοῦ οἴκου γενόμενος, ἀκούει ὀλολυγμὸν καὶ ὀδυρμὸν τῆς μητρὸς αὐτοῦ μοιρολογούσης καὶ λεγούσης· μόε δέτε μίλο, Ἰωάννη, γδέ μη σε· Ms. 239, fol. 7v. Dans la traduction de P. Sarafov est écrit : μόα δέ μίλο Ιωάννη γδέμησεν· (*Op. cit.* p. 136). Dans toutes les copies du manuscrit, les paroles qu'échangent Koukouzélès et sa mère sont bulgares, écrites avec des lettres grecques.

(2) Μετὰ ταῦτα ὁ Κουκουζέλης ἐν ἡσύχῳ τόπῳ καθίσας, καὶ λαβὼν τῆς μητρὸς αὐτοῦ τὸ μοιρολόγιον ὅτι μόε δέτε μίλο Ἰωάννη γδέ μη σε, ὄχω (δῆλον ἡ ἑρμηνεῖα, τὸ παιδί μου γλυκύτατε Ἰωάννη ποῦ εἶ;) καὶ τὴν φωνὴν αὐτοῖς συναρμόσας, τὸν πολυέλεον ἐντέχνως ἐποίησε, καὶ ἐπωνόμασε αὐτὸν τῆς Βουλγάρας ὃς ἦν ἔντιμος τοῖς πᾶσι. Ms. 239, fol. 7v.

rester dans le silence ; or, il désirait se consacrer à la vie érémitique et s'éloigner du monde, ce qui s'accomplit avec la volonté de Dieu, selon son désir et sa prière.

Il arriva, une autre fois, qu'un abbé (hégumène) vint de la Laura du Mont-Athos chez l'empereur pour une affaire importante et, après l'avoir terminée, prit le chemin du retour. Koukouzélès, ayant appris cela, s'habilla de vêtements pauvres, s'enduisit le visage pour passer inaperçu et, un bâton de mendiant à la main, suivit avec joie l'hégumène, se tenant à une distance respectable de lui, jusqu'à ce qu'il arrivât à la Sainte Montagne et à la Laura. L'hégumène entra dans le monastère, mais Koukouzélès, comme étranger, s'arrêta à la porte. Interpellé par le portier sur ce qu'il désirait et le travail qu'il pouvait faire, il répondit : « Je sais faire paître les chèvres et je désire devenir moine ». Quand le portier entendit cela, il annonça sans tarder le nouveau venu à l'hégumène. Ce dernier, ayant appris que dans le monastère manquait un pâtre de chèvres, fut très content qu'on en eût trouvé un, puisqu'à ce moment on avait besoin d'un homme pour cet emploi. L'hégumène ordonna qu'on laissât immédiatement entrer Koukouzélès dans le monastère ; en peu de temps, on le prépara à prendre le froc, ce qui fut fait, et après ceci ils l'envoyèrent faire paître les chèvres. Koukouzélès se dirigea avec joie vers son troupeau et en prit grand soin.

Dans la capitale, l'empereur, très affecté de la disparition du célèbre chanteur, envoya des messages dans tout le pays, à l'ouest comme à l'est, pour rechercher Koukouzélès ; mais ce dernier ne fut pas reconnu, on ne le trouva nulle part.

Une fois, se trouvant avec les chèvres sur une colline et voyant qu'il n'y avait personne, Koukouzélès éprouva le désir d'adresser un chant à Dieu ; il commença à chanter. Un des ermites qui habitait non loin dans une grotte, ayant entendu le chant, croyait qu'il entendait une voix angélique et non humaine. Sortant de la grotte, il jeta un coup d'œil vers la colline du haut de laquelle venait le chant, et vit que les chèvres ne broutaient plus, mais, comme si elles voulaient apprendre ce chant, elles semblaient faire chorus et se réjouir. L'ermite, voyant tout cela et se rendant compte que le pâtre était ce même Koukouzélès que l'empereur cherchait partout, mais que Dieu ne permettait pas de découvrir, se dirigea sans tarder vers le monastère et raconta à l'hégumène tout

ce qu'il avait vu. Immédiatement, l'hégumène fit venir Koukouzélès du désert et lui adressa ces paroles : « Dieu m'a fait savoir que tu es Jean Koukouzélès ; pourquoi, depuis le temps, ne m'as-tu rien dit sur toi ? Voilà, maintenant je te demande devant Dieu que tu me dises la vérité. » Koukouzélès avoua, en disant : « Je suis Koukouzélès. Me rendant compte que tout dans le monde est vain, et le considérant comme méprisable, je me suis éloigné dans le désert. Pour cette raison, je te prie et te supplie, laisse-moi dans la situation où tu m'as trouvé ». Alors l'hégumène lui dit : « Ecoute-moi seulement, et je te sauverai de tout cela ». Ensuite il empêcha Koukouzélès de retourner au désert et lui donna une cellule pour qu'il pût vivre jusqu'au moment où il régulariserait sa situation ; ce qu'il fit. L'hégumène partit pour Constantinople chez l'empereur pour arranger cette affaire, et lui dit : « Je t'en prie, Majesté, cède-moi un homme pour le salut de ton âme et pardonne-lui s'il t'a affligé en quoi que ce soit ». L'empereur, étonné, se demandant de qui il s'agissait, accepta. Alors l'hégumène lui dit : « Si tu ne m'affirmes pas par écrit que tu acceptes cela, je ne te dirai rien ». L'empereur lui donna une lettre. Alors l'hégumène lui parla de Koukouzélès et lui conta tout ce qui était arrivé. L'empereur s'étonna et en même temps se réjouit et loua Dieu, tout en méditant sur ce qu'il devait faire, car il se repentait d'avoir donné la lettre à l'hégumène. Il donna l'ordre de préparer immédiatement une galère (une trirème) et se dirigea avec l'hégumène vers la Laura ; là l'empereur embrassa Koukouzélès. Ensuite on dressa une table abondante ; ils se consolèrent avec toute la confrérie et ensuite ils se séparèrent. L'empereur retourna à Constantinople, et Koukouzélès resta dans la Laura en pleine tranquillité, jouissant du respect de tous ; il fut tout le temps chanteur dans l'église et loua Dieu (1). Et plus tard, non loin de la Laura, il se construisit une cellule et l'église « St-Archange », pour vivre et prier tranquillement, éloigné des autres ; mais dans la Laura aussi, il chantait et priait sans arrêt. Et ainsi, un jour du grand Carême, le Samedi de l'Akatiste, selon son habitude, il chantait avec application le chant de la Sainte Vierge. Après les Vêpres, quand il s'endormit, la Sainte Vierge lui apparut et lui dit : « Réjouis-toi » !

---

(1) Ici finit la première partie de la légende traduite par Syrku, la deuxième partie est identique avec celle d'Agapios.

Et, lui posant dans la main une pièce d'or, elle lui dit : « Chante pour moi et je ne t'abandonnerai pas » ; quand il se réveilla, il trouva la pièce d'or dans le creux de sa main droite. Depuis lors, avec une joie inexprimable et des larmes, il remerciait la Sainte Vierge et chantait pour elle ; et il laissa dans l'église cette pièce d'or, qui fit bien des miracles. Depuis il ne s'absentait jamais du chœur à la droite de l'église, à la suite de quoi un de ses pieds commença à suppurer et son bras à enfler ; on lui appliqua de l'herbe de chat pour que sa blessure s'ouvrît ; mais la Sainte Vierge le guérit en lui disant : « Sois dorénavant en bonne santé » ; pour cela, jusqu'à la fin de sa vie, il la remercia continuellement avec des chants et des hommages ; de même cet homme de Dieu prédit sa propre mort et après avoir bien mis en ordre ses affaires, il recommanda qu'on l'enterrât dans l'église « St-Archange » qu'il avait construite lui-même, et il mourut. Telle est la vie et la conduite du grand Magister et chanteur, Jean Koukouzélès, deuxième Jean Damascène, à qui la Sainte Vierge guérit le pied et fit cadeau d'une pièce d'or. Parce que chaque chant et hommage à Dieu lui est agréable, il donne la santé spirituelle et corporelle à ceux qui le louent de toute leur âme non seulement de la bouche, mais, comme le Saint David, avec « les chants des cors, les coups des cymbales, les cordes et les orgues » ; et aux gens agréables à Dieu, il donne grande joie et allégresse ; mais ceux qui se lèvent pour une jouissance corporelle et non spirituelle, sont répugnants et désagréables à Dieu, parce qu'ils chantent dans des livres méprisables et immoraux ; le diable les entend et se réjouit pendant que les saints et les anges s'attristent, éprouvent du dégoût et se détournent. Mais nous, les chrétiens orthodoxes, comme nous l'avons appris de nos Saints Pères, nous devons soutenir ces derniers, et agir pour que, par leurs prières, nous recevions, de même qu'eux, le bien-être promis au nom du Christ Jésus, notre Dieu, qu'il soit glorifié et aujourd'hui et demain et dans les siècles des siècles, Amen ».

D'après cette légende, seule source dont on dispose sur la vie de Koukouzélès, il semble évident que ce célèbre compositeur était d'origine bulgare.

Si cette légende éclaircit la question de la nationalité de Koukouzélès, elle laisse sans réponse une autre question importante, celle

de l'époque à laquelle il vivait. On a longtemps cherché à la situer dans une période comprise entre le XIe et le XVe siècle.

Si on ajoute foi aux renseignements de la légende, Koukouzélès n'a pu vivre qu'à une époque où les conditions suivantes étaient remplies :

1. La ville de Durazzo (Dyrrachium) ainsi que celle de Constantinople devaient être byzantines.

2. Sur le trône byzantin devait régner un empereur pieux qui, en outre, protégeait les arts et les artistes.

3. L'église d'Ochrid, de laquelle dépendait le diocèse de Durazzo, devait déjà avoir pris le nom de Justiniana Prima, c'est-à-dire après 1156—1157 (1).

D'après les recherches des historiens, le diocèse de Durazzo commença à faire partie de Justiniana Prima après le XIIe siècle (la date exacte n'est pas connue) (2). Donc, si nous nous appuyons à la fois sur la légende et sur ces données historiques, c'est à partir du XIIIe siècle que Koukouzélès aurait vécu. L'époque 1204—1261 doit être exclue de nos recherches, parce que Constantinople se trouvait alors sous la domination d'un empereur latin. En 1261, la capitale fut reprise par les Byzantins, mais elle ne pouvait pas encore avoir de relations avec Durazzo. Entre 1267 et 1272 cette dernière ville tomba sous la domination de Charles d'Anjou, qui réussit à la garder jusqu'à sa mort en 1285, bien qu'en 1275 l'empereur byzantin Michel VIII Paléologue, le restaurateur de l'Empire, ait atteint les environs immédiats de la ville (3). Durazzo ne pouvait avoir de relations avec Constantinople qu'après la mort de Charles d'Anjou en 1285, quand son royaume s'affaiblit et quand l'influence byzantine s'accentua en Albanie (4). Le recrutement

---

(1) S. Stanimirov, *История на Българската Църква*, Sofia, 1925, p. 122—126; Iv. Snêgarov, *История на Охрид. Архиеписк.*, Sofia, 1924, p. 164—165.

(2) S. Stanimirov, *Op. cit.*, p. 127.

(3) Makušev, *Историческія разысканія о славян. въ Албаніи*, Varsovie, 1871, p. 27.

(4) « A la fin du XIIIe siècle, dit Vasiliev, les pays qui se trouvaient plus à l'ouest et au sud, la Thessalie, l'Épire, l'Albanie, ne reconnaissaient l'autorité impériale que partiellement et à des degrés inégaux », *Histoire de l'Empire byzantin*, t. II, p. 291. V. Makušev rapporte qu'en 1296, Charles II d'Anjou et son fils Philippe exhortaient les habitants d'Albanie à s'abstenir de toutes manifestations hostiles aux Byzantins et leur permettaient d'entrer à leur service. *Op. cit.*, p. 34.

des jeunes gens pour l'École Supérieure de Constantinople a dû avoir lieu entre 1285 et 1296, car cette dernière année marque le commencement de la domination serbe en Albanie (1).

Donc, Koukouzélès a dû vivre pendant le règne des premiers Paléologues, qui s'efforçaient de faire renaître la culture byzantine dans Constantinople dévastée par les Latins. Michel Paléologue rouvrit l'École Supérieure; les arts et les sciences, dont pendant la domination latine « on ignorait jusqu'au nom même », commencèrent de nouveau à être étudiés. La musique reprit sa place dans l'enseignement et, à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle (sous le règne d'Andronic II), apparurent plusieurs ouvrages musicaux théoriques de Planude, de Pachymère et de Bryenne (2).

L'empereur Andronic II l'Ancien (1282—1328) a bien pu être celui qui protégea Koukouzélès, comme il le fit pour l'écrivain Nicéphore Grégoras (3). Ami des savants et des artistes, il les admettait dans son intimité. Pendant son règne, la renaissance de la culture byzantine prit une grande ampleur (4). Il était également très pieux (5) et fit des réformes religieuses importantes au Mont-Athos et dans l'Empire. « Partout, écrit Grégoras, « furent envoyés des courriers porteurs d'édits impériaux, supprimant les désordres de l'Église, édictant le retour de ceux qui, pour leur zèle envers l'Église, avaient été envoyés en exil » (6).

(1) En 1296 la ville de Durazzo est prise par Et. Uroch II (Milutine), mais les Serbes la perdent après sa mort. En 1340, elle est menacée par Etienne Duchan (1331—1355), qui détient pendant 15 ans l'Albanie, excepté Durazzo. (Jireček, *Op. cit.*, p. 365, 387, 410; Makušev, *Op. cit.*, p. 46). Plus tard la ville de Durazzo devient albanaise et depuis lors elle est définitivement perdue pour les Byzantins. En 1372, les héritiers d'Anjou vendent cette ville à Balša. (Makušev, *Op. cit.*, p. 44).

(2) R. Guilland, *Essai sur Nicéphore Grégoras*, Paris, 1926, p. 58—71.

(3) Idem, *Op. cit.*, p. 9.

(4) Vasiliev, *Hist. de l'Empire byz.*, t. II, p. 390; Guilland, *Op. cit.*, p. 57.

(5) Vasiliev cite à ce propos Miller : « Andronic II... avait été destiné par la nature à devenir professeur de théologie ». *The Catalans at Athens*, Roma, 1907, p. 4. (Vasiliev, *Op. cit.*, p. 257). Ch. Diehl dit de lui : « Andronic II, prince instruit, beau parleur, ami des lettres et très pieux ». *Histoire de l'Empire byz.*, Paris, 1934, p. 194.

(6) καὶ μὲν δὴ κήρυκες πανταχῆ καὶ βασιλικὰ διατάγματα διεπέμποντο τήν τε τῆς ἐκκλησίας διόρθωσιν εὐαγγελιζόμενα καὶ ἅμα τοὺς διὰ τὸν τῆς ἐκκλησίας ζῆλον ὑπερορίους κατάγοντα. Nicéphore Grégoras, *Historia byz.*, v. I, VI_1, *Corp. scrip.* Bonnae, 1829, p. 160.

Les renseignements de la légende et ces faits historiques sont en accord avec J. Thibaut et Porfirij Uspenskij qui fixèrent le début de la carrière musicale du célèbre compositeur au commencement du XIVe siècle (Thibaut vers 1302) (1).

En effet, si Koukouzélès enfant vint à Constantinople vers 1285—1290, il a pu commencer sa carrière de compositeur vers 1302 (à l'âge de 22 à 30 ans) et vivre encore en 1355 et au-delà, au temps des patriarches Philothée et Callixte (2), ayant atteint l'âge de 75 à 80 ans. L'abondance de son œuvre musicale permet de croire que sa vie fut assez longue.

Jean Koukouzélès est appelé par les Grecs « seconde source de leur musique », ou « second Jean Damascène » (voir la légende) (3). Son prestige comme compositeur, théoricien, réformateur, s'étendit sur plus de cinq siècles de musique byzantine. Les réformes musicales qui lui sont attribuées subsistèrent jusqu'en 1821, date à laquelle la publication du livre de Chrysanthe ouvrit l'ère de la musique byzantine moderne.

Il a laissé une grande quantité de compositions musicales. Certaines de ses œuvres sont d'anciennes mélodies « embellies », c'est-à-dire ornées de mélismes qui les rendent méconnaissables; d'autres représentent des chants originaux (4).

Le style de Koukouzélès, purement musical, sans rapport avec

(1) Thibaut, *Monuments* p. 127. Remarquons que, parmi les hypothèses erronées qui situaient Koukouzélès soit au XIe, soit au XVe siècle, celle de P. Uspenskij, chercheur infatigable de manuscrits grecs et slavons dans les monastères de la péninsule balkanique et de l'Orient, se trouve exacte. Ayant examiné plusieurs manuscrits notés, il déclarait que Koukouzélès vivait dans la première moitié du XIVe siècle. P. Uspenskij, *Первое путеш. въ Аѳонск. монастыри и скиты*, IIe partie, Suppl. p. 72 (Moscou, 1881).

(2) Thibaut, *Op. cit.*, p. 127.

(3) Thibaut reproduit une icône où l'on voit la Vierge, qui tend une plume à St-Jean Damascène et « une pomme d'or » à Jean Koukouzélès. Ce que Thibaut croit être un fruit, doit être plutôt une pièce d'or que la Vierge, selon la légende, donna au chanteur. *La musique byz. et le chant litur. des Grecs modernes*, (*Echos d'Orient*, Sept., 1898, p. 357).

(4) Thibaut cite à ce propos Manuel Chrysaphe (du milieu du XVIe siècle) : « Le chargé de grâces et magister Koukouzélès ne s'écarte pas des anciens stichères dans ses Anagrammes, mais il les suit pas à pas, pouvant parfaitement, comme les musiciens d'aujourd'hui, et beaucoup mieux qu'eux, composer des chants propres, qui n'ont rien de commun avec les stichères prototypes ». Codex 811 du Métochion du St-Sépulcre (Phanar), f. 11 (Thibaut, *Monuments* p. 127).

les paroles, est le contraire du récitatif orné des anciens poètes-mélodes. Ses compositions abondent en fioritures et en modulations ; elles ne pouvaient être exécutées que par ceux qui avaient atteint le plus haut degré de perfection. La voix, qui n'était pas soutenue par les instruments, devait passer d'un mode dans un autre, faisant parfois « la roue » des modes authentes et plagaux et le chanteur ne pouvait se fier dans ce cas qu'à son oreille et à son expérience. En plus, la notation surchargée de grandes hypostases était difficile à lire. Pour toutes ces raisons, la préparation de bons chanteurs exigeait de longues années d'étude.

Ce chant devait avoir sa beauté lorsqu'il était exécuté parfaitement par de bons chanteurs, mais sans doute perdait-il ses qualités quand le chanteur était médiocre et techniquement mal préparé. Les mélodies du célèbre chanteur et celles de son école, moins durables qu'une mélodie simple et facile à retenir, n'ont pu résister à quelques siècles de décadence. Pour cette raison, les chants que la musique moderne présente comme des compositions de Koukouzélès, doivent être examinés avec réserve.

Il semble que Koukouzélès avait sa propre méthode pour expliquer le système tonal et pour enseigner le solfège. Un exercice chironomique composé par lui, connu sous le nom de Grand Ison de chant papadique, figure encore dans les livres de chant écrits avec la notation de Chrysanthe. Les paroles de cet exercice représentent les noms de tous les signes en usage dans la notation néobyzantine, en commençant par l'*ison*, l'*oligon*, l'*oxeia*, etc. J. Thibaut donne la transcription de cet exercice en notation sur la portée, d'après un manuscrit du XV[e] siècle (1). Mais ce Grand Ison des manuscrits est différent par sa mélodie de celui que nous avons trouvé dans la notation de Chrysanthe.

P. Sarafov traduit en bulgare le *Polyéléos de la Bulgare* (2), chant composé par Koukouzélès sur les plaintes de sa mère. La mélodie est écrite dans la notation de Chrysanthe, ce qui nous incite à formuler des réserves sur son authenticité. Elle commence et finit dans le premier mode authente et devient ensuite de plus en plus mélismatique. Mais le début de ce chant est d'une ligne simple et d'un caractère plaintif, non dépourvu d'émotion.

(1) J. Thibaut, *Etude de mus. byz. La notat. de Koukouzélès*, dans *Извѣстія русс. Арх. Инст. въ Конст.*, t. VI, *вып.* 2—3, p. 392—396, Sofia, 1901.

(2) Voir la légende p. 197 et Sarafov : *Ржководство*, p. 184—203.

ἦχ. ά. πα



B. *La notation néobyzantine, dite de Koukouzélès.*

Koukouzélès employait la notation néobyzantine, dite encore koukouzélique qui, par rapport à la notation précédente, la médiobyzantine, se caractérisait par une augmentation des signes chironomiques qui étaient ceux de durée et de nuances. Bien qu'on attribue l'invention de ces signes chironomiques supplémentaires à Koukouzélès, cela semble peu probable; on les voit apparaître progressivement dans les manuscrits byzantins des XII[e] et XIII[e] siècles, comme par exemple le *Synodik du roi Boril*, manuscrit bulgare, où seuls les chants portent des paroles grecques (1).

Nous avons déjà parlé de cette habitude byzantine d'attribuer tous les mérites d'une invention à des personnages connus, bien qu'ils n'en fussent pas les véritables auteurs. Ainsi à Jean Koukouzélès fut attribuée l'invention de la notation néobyzantine, qui commença à apparaître avant lui, pour devenir officielle après sa mort. Mais il est évident que Jean Koukouzélès avait adopté cette notation, dans laquelle sont écrites toutes ses compositions.

Les signes diastématiques (phonétiques) de la notation néobyzantine sont les mêmes que ceux de la médiobyzantine (voir chap. précédent). Par contre, les signes de chironomie (aphones) changent et se multiplient. Ils atteignent le nombre élevé de 37 à 40.

Parmi ces signes la *diplē*, le *gorgon*, l'*argon*, l'*apoderma* et le *klasma* (*tzakisma*) sont de petites dimensions. Les autres sont beaucoup plus grands que les signes diastématiques et s'appellent μεγάλα σημάδια (grands signes) ou μεγάλαι ὑποστάσεις (grandes hypostases). Pour mieux les distinguer des autres signes, on les marquait souvent à l'encre rouge.

(1) Voir le *Synodik du roi Boril*, ch. X, p. 213 ss. ; le manuscrit date du XIII[e] siècle, mais les chants ont été composés en 1211.

Les signes de durée sont les mêmes que ceux de la notation médiobyzantine (voir ch. V p. 87 ss. et ch. VIII p. 190 ss.).

À part ces signes de durée proprement dits, d'autres comme *Bareia* \ , *Piasma* \\ (qui prolonge et accentue la dernière note d'un groupe), ainsi que les grands signes désignant des groupes de notes exécutés rapidement, peuvent être considérés comme des signes sécondaires de durée.

Les autres grands signes représentent des signes dynamiques, rythmiques, trilles, accents, figures conventionnelles et toutes sortes d'ornements musicaux dont l'exécution exacte est une vertu purement byzantine (voir pour ces signes les tableaux de Fleischer et de Thibaut (1).

La signification des grandes hypostases est très vaguement indiquée par les traités. Ainsi le *kylisma* désigne un passage fleuri ; le *tromikon* (tremblant, craintif) plusieurs notes exécutées vivement ; le *psēphiston* est un sforzando ; l'*ouranisma* une élévation de la voix qui ensuite redescend ; l'*homalon* indique un chant égal ; le *xēronklasma* mezzo staccato ; l'*argosyntheton* et *gorgosyntheton* signifient argon et gorgon doubles ; les *themas* des figures conventionnelles forment des cadences de périodes mélodiques, etc. (2).

Deux signes aphones peuvent se réunir pour en former un nouveau, qui porte les qualités des deux autres. Tels sont : le *tromikon-synagma*, le *tromikon-parakalesma*, le *psēphiston-synagma* etc.

Le système néobyzantin emploie les huit modes (*ēchoi*) de la notation médiobyzantine, en leur ajoutant deux nouveaux. Ce sont : le mode appelé le *nenanō*, qui est un ton *ré*, ajouté au IIe plagal, et le *nana*, un ton *do*, ajouté au IVe plagal. Le premier est chromatique et le deuxième diatonique.

Une autre réforme néobyzantine créa, à côté des lettres numériques de l'alphabet grec (les martyries), pour indiquer les modes, des signes spéciaux déterminant des « déviations » de chaque ēchos. Ces signes s'appellent *Phthorai*. Ce sont les suivants :

Ie ton athent.		Ie ton plag. (Ve)	
IIe - -		Ie - - (VIe)	
IIIe - -		IIIe - - (VIIe)	
IVe - -		IVe - - (VIIIe)	

(1) O. Fleischer, *Neumen-Studien*, t. III, Berlin 1904, p. 52 ; Thibaut, *Étude de mus. byz.*, (*Извѣст. русс. Арх. Инст.*) p. 170—172. Idem, *Monuments* p. 118.

(2) O. Fleischer, *Op. cit.* p. 51—65 ; Thibaut, *Op. cit.* p. 118.

Les musicologues laissent souvent entendre que le style mélismatique de Koukouzélès et de son école est un élément nouveau et étranger dans la musique byzantine ; ils lui opposent l'ancien chant à la ligne simple et peu ornée, plus intimement lié à la poésie. Mais cette conviction n'est pas absolument exacte, car le genre mélismatique a toujours existé dans la musique byzantine. Il suffit de jeter un regard sur les manuscrits kontakariens slavons, dont l'origine remonte au IXe siècle, pour se convaincre que leurs mélodies sont presque aussi ornées que celles de l'époque de Koukouzélès. Dans les uns comme dans les autres, une syllabe porte plusieurs signes musicaux, et parfois des rangs entiers de neumes. Les deux notations présentent le même aspect général.

Dans les manuscrits kontakariens, les grands signes sont également posés au-dessus des petits (voir ch. VI p. 113 ss.).

Comme les grandes hypostases de la notation dite de Koukouzélès, les grandes hypostases kontakariennes devaient représenter aussi des signes de nuances et de durée ou des formules conventionnelles. Bien que la ressemblance soit grande entre les deux sortes de grands signes, représentés dans le tableau comparatif ci-dessous, il existait probablement une différence dans les modes et dans le caractère des mélismes entre le chant archaïque et le nouveau, puisque ce dernier était le résultat de l'évolution musicale de plusieurs siècles. Il y a aussi une autre différence : la notation kontakarienne s'employait, au IXe siècle, seulement pour certaines pièces musicales, comme le Kontakion, tandis que pour les autres chants on employait la notation paléobyzantine simple. Dans le système dit de Koukouzélès, les mêmes signes musicaux s'employaient pour tous les chants quels qu'ils fussent.

Donc, malgré les Byzantins qui attribuent toute la gloire de l'invention des grandes hypostases à Koukouzélès, la parenté de ces signes avec les signes kontakariens démontre que ce dernier n'avait rien apporté d'absolument nouveau dans la musique byzantine, et que son style mélismatique et sa notation surchargée avaient leur origine dans une pratique oubliée qui, avec lui, prit un nouvel essor et une grande ampleur au XIVe ou au XVe siècle.

Signes de chironomie kontakariens et néobyzantins.

Signes néobyzantins (De 1400 à 1821)	Signes kontakariens (II[e] phase) (Ms. grec de Chartres) (X[e] siècle)	Signes kontakariens (I[e] phase) (Mss. slavons, notés au IX[e] siècle)
Paraklētikē		
Kratēma		
Kylisma		
Ison		
Diplē		
Antikenōmakylisma		
Tromikon		
(Exi) Strepton		
Tromikosynagma		
Tromikoparakalesma		
Psēphistosynagma		
Stavros		
Epegerma		
Thematismos esō *Thematismos exō* *Thema aploun* *Thes kai apothes*		?
Parakalesma		
Ouranisma		
Choreuma		

Signes néobyzantins (De 1400 à 1821)	Signes kontakariens (II[e] phase) (Ms. grec de Chartres) (X[e] siècle)	Signes kontakariens (I[e] phase) (Mss. slavons, notés au IX[e] siècle)
Lygisma		
Synagma		
Enarxis		
Bareia		

(Pour les signes complets du Ms. de Chartres, qui a été détruit en 1944, voir Gastoué, *Catalogue* p. 14 et Planche III).

La question qui se pose ensuite est de savoir si la musique de Koukouzélès reflète une influence bulgare.

Il est extrêmement difficile de répondre à cette question, de parler de la musique populaire bulgare à une époque aussi reculée et d'affirmer qu'elle aurait exercé, par l'intermédiaire de Koukouzélès, une influence sur la musique byzantine. Depuis le XIV[e] siècle, la musique populaire bulgare, comme d'ailleurs la musique religieuse grecque, a subi pendant cinq siècles l'influence de la musique turque qui a laissé des traces profondes.

Il est fort probable que le style mélismatique de Koukouzélès comportait des éléments bulgares, comme ce *Polyéléos de la Bulgare*, dont parle la légende. Mais il est impossible de découvrir ces éléments; la musique populaire bulgare n'a laissé aucun document noté de cette époque. Ce style fleuri n'était-il que l'expression du goût de l'époque, inspiré par une tradition ancienne, par les mélodies conservées dans les manuscrits kontakariens? Le déchiffrage de ces manuscrits nous permettra d'avoir une opinion plus sûre à ce sujet.

Après la chute de Byzance, le système néobyzantin tomba peu à peu en décadence. Pendant l'époque de l'esclavage turc, les prêtres, les moines et les chantres, de plus en plus négligents et ignorants, commencèrent à employer exclusivement la pratique des

mélodies « pareilles » à un chant plus ancien. On peut imaginer combien ce procédé pouvait laisser de liberté aux chanteurs, dans un pays où la domination d'un État chrétien n'existait plus, où le pouvoir de l'Église était très diminué et corrompu, et où se rencontraient tant de populations aux traditions diverses. Il était difficile, dans ces conditions, de conserver le chant religieux dans sa forme pure.

Certains chercheurs occidentaux critiquent sévèrement la réforme de Chrysanthe au XIXe siècle et la tiennent pour responsable de la décadence de la musique d'église. Ainsi Thibaut dit que Chrysante est « sans égard, ni respect pour l'ancienne théorie »; de même que Rebours, Tillyard et d'autres trouvent que cette réforme a fait plus de mal que de bien.

La réforme de Chrysanthe présente, en effet, un premier grand défaut, qui est celui d'être venue trop tard, quand la vraie tradition musicale était corrompue et lorsque la théorie musicale était devenue un curieux mélange de systèmes, grec ancien, persan et byzantin. Chrysanthe et ses collaborateurs ont seulement essayé de sauver ce qui subsistait de l'ancienne théorie, qui n'était plus claire pour personne. Ils n'étaient pas des savants qui pouvaient trouver des lumières dans les anciens traités, eux-mêmes très incomplets et contradictoires. Le fait que le peuple ne s'est pas aperçu de cette réforme et qu'aucune voix ne s'est élevée contre ses promoteurs, montre que leurs contemporains n'étaient pas mieux renseignés que ceux-ci.

Chapitre X.

INTRODUCTION DES RÉFORMES BYZANTINES DU XIIe SIÈCLE EN BULGARIE

(Du XIIe au XIVe siècle).

A. Les chants prosomoia bulgares.

Au moment du schisme (1054), la Bulgarie, toute entière sous la domination byzantine (de 1018 à 1186), fut obligée de suivre les réformes religieuses qui renforcèrent l'influence orientale. Les Byzantins vainqueurs poursuivaient une vigoureuse et tenace politique d'assimilation, qui développait la civilisation grecque au détriment de la jeune culture slave. Les effets de cette action furent très durables dans le domaine de la musique religieuse.

Après la libération du pays et la fondation du deuxième royaume (en 1186), l'activité intellectuelle reprit en Bulgarie, mais elle n'avait ni l'élan, ni l'ardeur juvénile de celle du premier royaume, et n'influença que fort peu la musique religieuse. Aussi le mouvement musical national, préparé par les premiers apôtres bulgares, resta-t-il inachevé, et les compositions musicales bulgares du IIe royaume se bornèrent à refléter plus que jamais les créations byzantines.

Les manuscrits de cette époque sont très peu nombreux : ils ont péri dans les dévastations turques ou ont été perdus par suite de l'ignorance ou de la négligence des moines qui les détruisaient eux-mêmes. L'hostilité des Phanariotes entraîna la destruction de la riche bibliothèque patriarcale de Tirnovo (1).

Aussi, bien que plus proche, cette époque est-elle beaucoup plus difficile à étudier au point de vue musical que l'époque précédente,

(1) Pour la perte des manuscrits bulgares, voir V. Grigorovič, *Очеркъ путеш. по Европ. Турціи*, Moscou, 1877. IIe édit. p. 82—131. Un petit nombre de manuscrits du IIe royaume bulgare ont été conservés tout à fait par hasard et emportés à l'étranger où certains se trouvent encore.

pour laquelle on dispose de documents relativement abondants, conservés en Russie.

Le manuscrit « *La vie de St-Nicolas* », martyr de Sofia (1), donne quelques vagues renseignements sur la manière dont on composait les chants pour les nouveaux saints bulgares. L'auteur Matthieu le Grammairien rapporte que le haut clergé de Sofia (Sredec) attirait dans son diocèse de bons prêtres, des diacres, des lecteurs très instruits, ainsi que des réthoriciens, des chantres et des *domesticoi* (2). Après la mort de Nicolas, ces ecclésiastiques « composèrent en son honneur des tropaires, des canons élogieux et d'autres chants, selon l'usage de l'Église » (3).

Il semble que les auteurs de ces chants devaient être des Grecs ou peut-être des Bulgares qui vivaient dans les monastères grecs ; en effet, un peu plus loin, l'auteur de la légende ajoute que « pendant l'exécution de Nicolas, se trouvaient à Sredec des moines de Sion et du Sinaï qui, ayant reçu une partie des reliques du Saint, composèrent des canons beaux et élogieux, et d'autres chants, dignes de la solennité, qu'ils emportèrent avec eux dans leurs monastères » (4).

Dans le manuscrit trouvé par Syrku, le service solennel pour le 17 mai, fête de St-Nicolas, ne comporte aucune notation musicale, de même qu'on trouve sans notation les services d'autres saints bulgares, par exemple ceux de St-Ioan Rilski du XIIIe siècle (5), des Sts Cyrille et Méthode (6), de St-Clément (7).

Nous ne voyons que deux explications à ce fait :

1) ou les manuscrits étaient notés au début, mais recopiés ensuite sans notation musicale (le copiste jugeant que l'indication « pareille » à une autre mélodie, était satisfaisante, c'est-à-dire qu'on devait chanter cette mélodie sur le modèle d'une autre, plus ancienne, que l'on savait par cœur).

2) ou les manuscrits n'ont jamais été notés et l'on recourut dès le début à la pratique des « pareilles ».

(1) P. A. Syrku, *Очерки изъ литер. сношен. Болгаръ и Сербовъ въ* XIV—XVII *вѣка* ; *Житіе св. Николая Новаго Софійскаго*. St-Péter., 1901, p. 1—157.
(2) Syrku, *Op. cit*, p. 24—25.
(3) Idem, *Op. cit.*, p. 157.
(4) Idem, *Op. cit.*, p. 161.
(5) Jord. Ivanov, *Български старини отъ Македония*, p. 105—108.
(6) B. Angelov, *Стара българска литература*, p. 139.
(7) Minej N° 154 (113) de la Bibl. Nation. de Sofia.

Nous sommes prêts à accepter la deuxième supposition.

Tout tend à prouver que les chantres bulgares du IIe royaume étudiaient les mélodies sur les livres de chants grecs et les adaptaient ensuite, oralement, en slavon.

On trouve en Bulgarie beaucoup de manuscrits grecs où seuls les titres des chants sont indiqués en slavon (1). Ce qui nous incite à croire que les chantres bulgares de cette époque étaient dirigés par des *domesticoi* grecs, qui enseignaient peut-être dans leur langue et avec leurs livres de chants. Après 168 ans de domination byzantine, les Bulgares étaient trop hellénisés et trop habitués à chanter en grec, pour traduire à nouveau tout le cycle liturgique en slave. S'ils avaient voulu s'affranchir de l'influence grecque, il aurait été nécessaire qu'ils entreprissent à nouveau cette œuvre considérable de traduction, car même s'ils avaient conservé les livres de chants slavons du premier royaume bulgare, traduits et notés dans les écoles de St-Cyrille, St-Méthode et St-Clément, ils n'auraient pas pu les utiliser ; ces chants avaient été remplacés par d'autres depuis la réforme du XIIe siècle. En outre ils étaient transcrits avec une notation (la paléobyzantine) qu'on n'employait plus à Byzance au XIIIe siècle, et que les Bulgares du IIe royaume ne connaissaient probablement pas.

Donc, si on ne retrouve que fort peu de chants slavons notés du IIe royaume, cela signifie qu'après avoir été contraints de chanter en grec pendant presque deux siècles, les Bulgares du IIe royaume ne voyaient plus la nécessité de changer.

La traduction des chants grecs en slavon, avec l'adaptation obligatoire du texte bulgare au texte des mélodies grecques, ne fut qu'accidentelle et partielle. L'examen, auquel nous procéderons de quelques manuscrits slavons notés, renforcera cette conviction.

B. La notation médiobyzantine en Bulgarie.

a. SYNODIK DU ROI BORIL.

Ce manuscrit slavon, document officiel écrit à l'occasion d'un concile contre les Bogomiles, réuni le 11 février 1211 par le roi

(1) Voir les titres en slavon dans les manuscrits grecs : Ms. N° 14 provenant du monastère Bačkovo f., 112 v (Musée Ecclés. de Sofia) ; Ms. N° 127 du Musée Nat. des Antiquités de Bucarest ; Ms. N° 269 (566), fol. 16r de la Bibl. Nat. de Sofia, etc.

Boril, manuscrit dont la Bibliothèque Nationale de Sofia possède une copie datant du XIV[e] siècle, contient, en quatre endroits, dans le texte slavon, des chants notés, où les paroles et la musique sont grecques (1). Le fait que les chants étaient écrits en grec dans un document officiel bulgare, mentionnant la présence des représentants les plus notoires de l'État et de l'Église, prouve que l'emploi du grec dans les chants était fréquent à l'époque. Les Bulgares, pendant un siècle et demi de liberté, sont donc restés aussi soumis à l'influence de la musique byzantine que pendant leur esclavage.

Les textes grecs notés sont :

1) f. 2[r] : θέρος καὶ ἔαρ σὺ ἔπλασας αὐτά, μνήσθητι ταύτης (Psaume 73, v. 17).

2) f. 2[v] et 3[r] : крта ради жеи прѣжде крта и по кртѣ ; en grec : Διὰ σταυροῦ τε καὶ τῶν πρὸ τοῦ σταυροῦ καὶ μετὰ τὸν σταυρόν.

3) f. 4[r] et 4[v]. (2) : вѣра въселенжѫ утвръди (си вѣра апλска. си вѣра ωчьскаа. си вѣра православныихъ. си вѣра въселенжѫ оутвърди) ; en grec : αὕτη ἡ πίστις τὴν οἰκουμένην ἐστήριξεν.

4) f. 6[v]. Le texte et les neumes sont détériorés. On peut seulement se rendre compte que le texte noté est également grec.

Ce manuscrit est très important non seulement pour les Bulgares, car il montre leur complète dépendance musicale envers les Byzantins, mais également pour les Grecs, car il offre un échantillon de la notation byzantine du XIII[e] siècle, époque à laquelle les chants ont été composés. Le *Synodik* est un de ces manuscrits qui possèdent une notation intermédiaire entre la médiobyzantine et la néobyzantine, ce qui confirme la conviction de beaucoup de chercheurs que cette dernière est apparue progressivement.

La notation du *Synodik* est donc médiobyzantine avec un emploi très fréquent des grandes hypostases, caractéristiques de la néobyzantine. On remarque parmi celles-ci : le *gorgon* ; le *kylisma* ;

(1) *Synodik du roi Boril*, N° 289 (55) de la Bibl. Nat. de Sofia ; voir l'édition de Popruženko, Sofia 1928.

(2) Cette page a été reproduite et traduite sur la portée par J. Thibaut, *Étude de mus. byz.* ; *La notat. de Jean Damasc.*, (*Изв. Русс. Археол. Инст. въ Конст.*), Pl. N° I et p. 176.

l'*antikenōma* ou ; le *kratēma* ; la *paraklētikē* ; le *lygisma* ; le *piasma* ; le *parakalesma* ou .

Les autres signes sont médiobyzantins.

Ce manuscrit montre que les Bulgares du XIV[e] siècle adoptaient en même temps que les Byzantins toutes les réformes de leur système musical.

b. LES MANUSCRITS DE MOLDAVIE.

Après la chute du II[e] royaume bulgare, de nombreux réfugiés, fuyant les Turcs, trouvèrent asile en Roumanie. Ils emportaient avec eux des manuscrits slavons, de rédaction bulgare, que les Roumains employaient également. Parmi ces manuscrits trouvés en Roumanie, quelques-uns sont notés : ce sont ces rares documents qui nous renseignent sur la musique religieuse à l'époque du II[e] royaume bulgare.

Le savant russe Jacimirskij a eu le grand mérite d'étudier ces manuscrits, sans omettre de signaler leur notation ; il en a relevé quelques fac-similés (1). Ces manuscrits, disséminés dans différentes bibliothèques et collections particulières, sont peu accessibles, et il est difficile de les étudier en détail. Nous avons dû nous contenter de deux décalques et d'une photographie, publiés par Jacimirskij.

Ces manuscrits confirment notre conviction que les Bulgares, même libérés de la domination de Byzance (en 1186), ont continué à employer intégralement la musique byzantine.

Un de ces manuscrits provenant de Moldavie est le N° 350 de la collection P. J. Ščukin. Il se trouve actuellement au Musée Historique de Moscou. Datant de 1511, il est écrit en langue slavonne, appelée moyenne-bulgare, et copié par des moines roumains. L'original de ce manuscrit a dû être écrit pendant le II[e] royaume bulgare, car sa notation n'est pas plus tardive que celle du *Synodik*. C'est un livre de chant qui contient, selon Jacimirskij, différents services exécutés par le psalte qui, dans les petites églises, remplaçait le chœur. La notation est assez soignée et semble écrite par quelqu'un qui connaissait à fond le système musical byzantin.

(1) A. I. Jacimirskij, *Кирилловскія нотныя рукоп. съ глаг. тайн. зап.* dans *Древности* (*Труды Слав. Ком. Моск. Археол. Общ.*), Moscou, 1902, p. 149—163.

Ce manuscrit est très intéressant pour nous, non pas tant par sa notation, qui ne diffère en rien de la byzantine, mais par le fait que le copiste a écrit certains chants en slavon et d'autres en grec. Les titres (et aussi les remarques, dont certaines concernent le chanteur), sont indiqués par des écritures secrètes : l'une glagolitique, l'autre cyrillique (1), mais les remarques qui concernent uniquement le chanteur sont pour la plupart en grec. Ainsi le manuscrit donne l'impression d'avoir été écrit par un psalte slave qui, en matière musicale, se sentait plus à l'aise en employant la langue et la terminologie grecques, qu'il avait problablement apprises en faisant son instruction musicale avec des maîtres grecs. On peut même admettre, d'après le manuscrit, qu'une grande partie de la terminologie musicale grecque n'a jamais été traduite en bulgare à cette époque.

Les chants avec paroles slavonnes sont la traduction exacte des chants grecs. Pour ne laisser aucun doute à ce sujet le chant « Достоино есть » ou « Ἄξιον » f. 63, est écrit dans les deux langues, *sous les mêmes notes*. Les voyelles slavonnes se trouvent sur les voyelles grecques de la manière suivante :

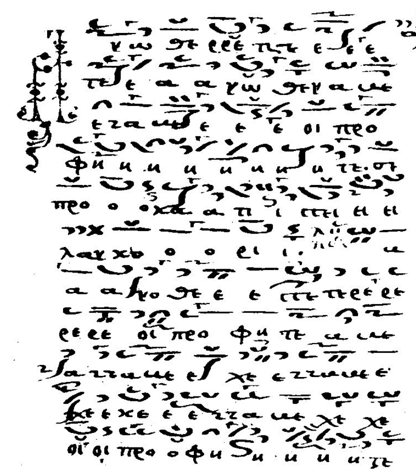
Д о о о сто и но о о е
α α α ξη ο νε στη η νο
ю ю ко въ и с ти и на бла
α α λη θο ο ο ο ος μα
а жи и ти и тѧ бѡ
α χα ρη ʒη ην σε την
го ро о о о о ди цж.
θε ο ο ο ο ο το χον.

Ce qui nous permet de conclure qu'en traduisant les chants grecs, les Bulgares du IIe royaume (du XIIe au XIVe siècle) comme ceux du Ier royaume (du IXe au XIe siècle) ne changeaient pas les signes musicaux.

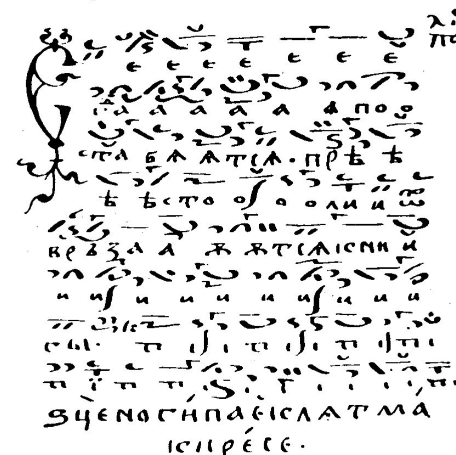
La notation des chants est médiobyzantine, avec l'emploi d'éléments de la notation néobyzantine. Les mélodies sont assez mélismatiques.

(1) Jacimirskij, *Op. cit.*, p. 149—150.

f. 105r



Un autre manuscrit greco-slavon noté est le No 16 de la collection personnelle de Jacimirskij (1). Nous savons seulement que ce manuscrit comprend 14 feuillets dont l'un, avec texte grec, est donné en fac-similé par Jacimirskij (2). Le même auteur admet que ces feuillets pouvaient faire partie du manuscrit No 350 de la collection Ščukin. En effet, la notation de ce manuscrit est de la même époque que celle du manuscrit précédent. L'écriture musicale est très nette et très soignée.



(1) Jacimirskij, *Кирилл. нот. рук.* p. 159.
(2) Idem, *Op. cit.*, p. 159.

Jacimirskij mentionne encore comme notés le manuscrit N° 65 (150 ff.) de l'Académie Roumaine, ainsi que les N° 126 (1186) (240 ff.) et 127 (1171) (97 ff.) du Musée National des Antiquités de Bucarest.

Le manuscrit N° 65, daté de 1828, est nommé *Abécédaire des notes* — (Нотна Азбука).

Le manuscrit N° 126 du XVI[e] siècle est en langues slavonne et grecque. Jacimirskij indique que sa notation est identique à celle du manuscrit N° 350 de la collection Ščukin.

Quant au manuscrit N° 127, il est en grec avec des titres slavons.

Manuscrit N° 65 contient une figure musicale nommée « Camblačna », ce qui peut faire croire qu'elle a été inventée par l'écrivain bulgare Grigori Camblak.

Les renseignements sur l'activité musicale de Gr. Camblak sont assez vagues. Après l'occupation de la Bulgarie par les Turcs Camblak se réfugia au monastère Nijamecki (1). Comme il fut aussi métropolite de Kiev, on crut en Russie qu'il avait introduit le *raspêv bulgare* dans la musique religieuse russe. La réputation de Camblak comme expert en chant religieux repose sur une documentation très modeste, notamment :

1) sur la figure musicale « camblačna » du manuscrit N° 65 de l'Académie Roumaine ;

2) sur une œuvre poétique destinée à être chantée, attribuée à Camblak par certains manuscrits slavons (2). Cette œuvre a été composée pour la fête de l'Assomption. Mais selon les slavistes, rien ne prouve que ces vers, écrits d'après les Sermons de Camblak pour l'Assomption, ne datent pas d'une époque plus tardive (3).

Quant à l'introduction du *raspêv bulgare* en Russie par Gr. Camblak, nous ne pouvons la considérer que comme une pure hypothèse. Camblak vivait au XIV[e] siècle et ce chant bulgare apparut au XVII[e] siècle avec une notation sur la portée. Quel rapport aurait-il pu y avoir entre l'un et l'autre, à trois siècles de distance ? En outre, si Camblak avait été un partisan du *raspêv bulgare* et non

(1) Des moines bulgares réfugiés en Moldavie construisirent le monastère Nijamecki (monastiria Neamţului) en 1392, et plus tard le monastère Novo-Nijameckij en Bessarabie. Ces deux monastères reçurent l'héritage spirituel bulgare et continuèrent sa tradition littéraire et musicale.

(2) Manuscrit N° 65 de l'Université de Kazan.

(3) Jacimirskij, *Григорій Цамблакъ*, St-Pétersb., 1904, p. 210.

de la pure musique byzantine, il aurait dû le pratiquer largement dans le monastère Nijamecki, où on devrait trouver des manuscrits originaux bulgares semblables au Triphologion du monastère Zographe. Or, les manuscrits moldaves, traduits ou non en slavon, portent une notation et des chants byzantins. Le *raspêv bulgare* ne peut donc pas être celui des manuscrits slavons, puisque ces manuscrits ne contiennent que des chants grecs.

Si on peut contester le rôle de Camblak dans l'introduction du *raspêv bulgare* en Russie, on peut pourtant admettre, d'après cette documentation modeste, qu'il s'intéressait à la musique d'église.

Ces quelques manuscrits notés, qui ne se contredisent pas, nous permettent de conclure qu'en opposition avec l'école musicale de St-Clément, qui s'efforçait de donner aux Bulgares une musique religieuse en langue slave, l'école musicale du deuxième royaume bulgare pratiquait la musique byzantine en se servant de livres où les chants grecs étaient écrits en langue grecque. Quand parfois ils étaient traduits en slavon, les neumes étaient les mêmes pour les deux langues.

Mais, tandis que l'Église officielle bulgare suivait la musique byzantine, dans les petites églises et dans certains monastères où l'influence byzantine était plus faible, des moines bulgares continuèrent à chanter en slavon et à employer la notation paléobyzantine archaïque. Mais ce système musical abandonné d'abord par les Grecs, ensuite dédaigné par la plus grande partie du clergé du II[e] royaume bulgare, n'a pu survivre et était destiné à l'oubli.

Chapitre XI.

LES FOYERS DE LA MUSIQUE BULGARE.

A. Les monastères.

La rapidité avec laquelle, au IXe et au Xe siècle, le peuple bulgare assimila la musique byzantine, était le signe d'un avenir musical créateur. Tous les chants grecs étaient traduits et adaptés au texte slavon ; on avait instruit des chanteurs et formé des chœurs chantant en slave pour les églises, dont le nombre augmentait sans cesse. On pouvait espérer qu'après avoir appris la musique byzantine, le peuple bulgare l'aurait progressivement adaptée à son goût, en introduisant des éléments nationaux qui pouvaient donner à sa musique un caractère original.

Mais la domination byzantine rendit tous ces efforts inutiles. La Bulgarie devint une province grecque. Les anciens livres de chants slavons furent abandonnés, car les Byzantins avaient remplacé la notation paléobyzantine que les Bulgares connaissaient, par la médiobyzantine qu'ils devaient apprendre en grec et avec des maîtres de chant grecs. L'influence byzantine, plus forte que jamais de 1018 à 1186, entrava ainsi le développement de la musique religieuse en langue slave ; même après la libération de ce pays, les ecclésiastiques du IIe royaume bulgare suivirent les Byzantins dans toutes leurs réformes et chantèrent sur des livres grecs.

Pourtant certains centres religieux comme les monastères, où le clergé était plus indépendant, s'efforcèrent de s'opposer à cette influence étrangère. Gardant l'ancienne tradition musicale de St-Clément, ils écrivaient leurs chants avec une notation dérivée de la paléobyzantine du IXe siècle. Ainsi c'est en slavon, et non en grec, qu'ils chantaient les anciennes mélodies, sans doute modifiées au cours des siècles, dont la notation s'était également transformée.

En Bulgarie, comme ailleurs, les monastères étaient devenus, au Moyen-Age, de véritables écoles. Ils étaient déjà très nombreux au

temps des rois Boris, Siméon et Pierre. Les plus célèbres, les deux monastères St-Pantelejmon, l'un près de Preslav, l'ancienne capitale, l'autre à Ochrid en Macédoine, où reposait le corps de St-Clément, furent fondés tous deux au IXe siècle. Le monastère de Rila (Rilski) fut fondé par St-Ioan Rilski au début du Xe siècle (1) ; et le monastère Zographe, au Mont-Athos, remonte à la même époque.

Les deux monastères St-Pantelejmon étaient les centres musicaux des IXe et Xe siècles (voir chap. III, p. 55 ss). Dans l'un se trouvait l'école de St-Naum (Naoum). L'autre faisait partie des centres culturels et musicaux fondés en Macédoine par St-Clément. L'étude du manuscrit nommé le *Psalterium Bononiense* (voir plus loin, p. 222) montre que la tradition musicale de St-Clément, premier professeur de chant religieux en Bulgarie, fut conservée en Macédoine jusqu'au XIIIe siècle.

Il semble que les chanteurs du monastère Rilski aient été très réputés. Mais nous n'avons encore trouvé aucun témoignage de l'activité musicale de ce monastère, plusieurs fois ruiné et brûlé (2).

Les monastères du Mont-Athos, pendant la domination byzantine (1018—1186), puis sous la domination turque (1393—1878), furent les derniers gardiens de la tradition culturelle et musicale bulgare. Les Bulgares s'y trouvaient en assez grand nombre depuis le Xe siècle, surtout dans les monastères Chilandari et Zographe. Selon le témoignage du moine russe Grigorovič-Barskij qui les visita au début du XVIIIe siècle, le chef de l'ermitage de la Sainte Trinité, l'hiéromoine Charalampij, de nationalité bulgare, avait toutes les vertus monacales et était plus instruit que les autres en lecture, écriture et chant (3).

Le monastère Zographe est resté bulgare depuis le début du Xe siècle jusqu'à nos jours. Le chant religieux semble avoir gardé un caractère original comme l'indiquent certains faits.

---

(1) St-Ioan Rilski est mort probablement vers 946. Stanimirov, *История на Българската Църква*, Sofia, 1925, p. 64.

(2) Selon le catalogue de Sprostranov : *Описъ на рѫкописитѣ въ Рилския монастиръ*, Sofia, 1902, parmi les 54 psautiers du XIXe siècle qui s'y trouvent, il n'y en a pas un seul en slavon. Pour la perte des manuscrits slavons dans ce monastère, voir Grigorovič, *Очеркъ путеш. по Европ. Турціи*, Moscou, 1877, IIe éd. p. 127—131.

(3) Grigorovič-Barskij, *Путешествіе по святымъ мѣстамъ* (1735—1747), IIe partie, St-Pétersb., 1819, p. 262.

Ainsi le moine Grigorovič-Barskij, pendant son voyage de 1723—1735 remarquait : « Dans ce monastère habitent des Bulgares et non des Grecs et ils pratiquent le chant et la lecture bulgares » (1). Le même auteur ajoutait encore : « On lit depuis toujours en slavon, prononciation bulgare, et le chant est différent de celui des Serbes » (2).

Bien que le monastère Zographe soit un des plus grands foyers de culture bulgare, les manuscrits y sont peu nombreux. Comme les autres, ce monastère a été plusieurs fois ruiné et brûlé (3).

Un manuscrit du XIIIe siècle échappé aux désastres porte une notation bulgare, qui ressemble assez peu aux notations grecques. Ce manuscrit, nommé le *Triphologion du monastère Zographe*, comme le *Psalterium Bononiense* (voir plus bas) prouve que, si l'Église officielle de Tirnovo suivait la musique byzantine, certains centres continuèrent cependant à développer la véritable tradition bulgare, fondée par St-Clément et essayèrent de se libérer de l'emprise byzantine.

B. *Le Psalterium Bononiense.*

Ce manuscrit a été trouvé à Ravné, près d'Ochrid. Il contient 410 pages et a été écrit pendant le règne d'Ioan Asen II (1217—1241), probablement après 1230. Il appartient actuellement à la Bibliothèque Universitaire de Bologne (4).

Le *Psalterium Bononiense* est un psautier slavon, de rédaction bulgare, où de nombreux psaumes sont notés. En effet, avant les réformes byzantines du XIIe siècle une grande partie des psaumes qui aujourd'hui ne sont que lus, étaient alors chantés.

Au point de vue calligraphique, la notation est peu soignée,

(1) Grigorovič-Barskij, *Op. cit.*, Ire partie, p. 14.

(2) Idem, *Op. cit.*, IIe partie, p. 255—256.

(3) Parfois des moines ignorants trouvaient les vieux manuscrits assez encombrants. Grigorovič rapporte qu'avant son arrivée (début de 1845), au monastère Zographe et dans d'autres monastères, furent brûlés de nombreux manuscrits. Le même fait nous a été rapporté par l'hégumène du monastère Zographe, Vladimir Zographski, que nous avons rencontré à Sofia. De vieux moines, témoins de la scène, lui avaient raconté que les manuscrits servirent à cuire le pain.

(4) Le manuscrit est édité par V. Jagič, *Psalterium Bononiense*, Vindobon., Berol., Petrop., 1907. — Le caractère musical des signes placés au-dessus des lettres fut reconnu par Jagič ; voir son édition p. 785—6.

négligée même. Par endroit les signes au carmin, indiqués sur les signes en noir correspondants, sont à demi effacés. Les neumes sont très peu distincts, petits et mal dessinés. On peut facilement les confondre les uns avec les autres. Ils sont paléobyzantins, du type le plus archaïque. Chaque syllabe porte, un seul signe écrit à l'encre rouge :

И милостътвоꙗ
поженетъмѧвъ
сѧднииживота
моего ·:· —
И давъселѧсѧвъ
домъгнъвъдлъ
готѫднеи ·:· —

(Ps. XXII, v. 6 ; fol. 33b).

La notation peu serrée a une certaine ressemblance avec la notation ekphonétique des Évangiles, des Actes et des Épitres des Apôtres, et des Lectures Prophétiques.

Deux hypothèses peuvent être faites sur cette notation :

1) Elle fut écrite par un scribe qui confondait la notation ekphonétique avec la paléobyzantine.

2) Elle remonte à une époque où la notation paléobyzantine, encore peu développée, n'avait qu'un petit nombre de signes et n'était pas complètement dégagée des principes de la notation ekphonétique.

Nous penchons plutôt pour la deuxième hypothèse. Il semble peu probable en effet qu'un scribe ait remplacé arbitrairement certains signes paléobyzantins par des signes ekphonétiques qui n'étaient pas employés selon les mêmes règles. En outre, il manque dans cette notation les *kouphisma*, *kylisma*, *anatrichisma*, *apoderma antikenōma*, *xēron-klasma*, *kratēma*, *phthora*, etc., les signes qui précisément ont plutôt des fonctions dynamiques, de rythme, de durée, signes aphones qui apparurent probablement après les signes dias-

tématiques. Le manuscrit semble avoir été traduit en slavon à une époque où la notation paléobyzantine n'était pas encore très développée; mais vraisemblablement fidèles à leur tradition, les moines bulgares continuèrent de le copier avec cette notation incomplète et archaïque jusqu'au XIII[e] siècle. Les signes purement paléobyzantins, très peu nombreux, sont notamment :

Ison :	la répétition de la même note
Hypsēlē : *Petastē* + *Kentēma* *Elaphron* :	signes, qui, dans la notation paléobyzantine, désignent de grands intervalles ascendants ou descendants.

Chacun de ces signes, ainsi que ceux qui ressemblent plutôt à des signes ekphonétiques, sont employés isolément sur les syllabes, et les combinaisons de différents neumes qu'on rencontre dans les manuscrits paléobyzantins les plus anciens, semblent ignorées ici à l'exception de la combinaison de la *petastē* avec le *kentēma* : .

Ce qui nous incite à croire que cette notation n'est pas une fantaisie de copiste, mais le spécimen d'une notation ancienne, c'est le fait que d'autres manuscrits slavons, le *Triphologion* du monastère Zographe et les manuscrits de Russie, emploient eux aussi quelques signes plus proches de la notation ekphonétique que les manuscrits paléobyzantins grecs, moins anciens. Pour expliquer cette différence, il faut se souvenir encore une fois que les manuscrits slavons du XI[e] au XIV[e] siècle sont des traductions du IX[e] siècle. Et tandis que les notations slavonnes n'ont pas évolué jusqu'au XIV[e] siècle, les notations grecques ont été transformées par des perfectionnements successifs. En outre, les manuscrits paléobyzantins grecs du IX[e] siècle sont encore introuvables.

Les signes paléobyzantins de ce manuscrit qui correspondent aux signes ekphonétiques sont les suivants :

Signes paléob. du Psalt. Bonon.	Signes correspondants ekphon.
Ison	
Oxeia	*Oxeia* ou
Petastē	*Kremastē*
Bareia	*Bareia*
Apostrophe	*Apostrophe*
Katabasma	*Hypokrisis*

Signes paléob. du Psalt. Bonon.	Signes correspondants ekphon.
Syndesmoi	*Apostrophe double*
Syrma ou *Synagma*	*Kathistē*
Kentēma	*Kentēmata* ou
Hypsēlē	
Petastē+Kentēma	
Elaphron	
Piasma	*Bareia double*
Paraklētikē ?	*Paraklētikē*
Diplē	*Oxeia double* ou

On remarque la présence d'un signe , qui ne se rencontre pas dans la notation ekphonétique ni dans la notation paléobyzantine.

Les points de ressemblance de cette notation avec la notation ekphonétique peuvent être ainsi résumés :

a) Les signes du Psalterium sont écrits à l'encre rouge, procédé plutôt en usage dans la notation ekphonétique.

b) On emploie très fréquemment les *diplē, piasma, oxeia* et *bareia* qui correspondent dans la notation ekphonétique aux signes : *oxeia double, bareia double, oxeia* et *bareia*.

c) Les neumes sont encore rares dans cette notation, bien que plus nombreux que dans la notation ekphonétique. Chaque syllabe n'a jamais plus d'un signe musical, alors que dans la paléobyzantine les combinaisons de deux, trois ou plusieurs signes sont assez fréquentes.

d) Les martyries, indiquant le mode, manquent. Les martyries n'existent pas non plus dans la notation ekphonétique; elles n'apparaissent, en effet, et ne se multiplient que dans les notations moins anciennes.

Malgré ces nombreux points de ressemblance, la notation du *Psalterium* n'est pas ekphonétique, mais paléobyzantine, parce qu'elle est plus évoluée et parce qu'elle introduit de nombreux éléments paléobyzantins. Ce sont les suivants :

1) Les neumes sont au-dessus du texte, alors que, dans la notation ekphonétique, certains signes se posent au-dessus du texte, d'autres au-dessous, d'autres enfin sont latéraux.

2) Aucune notation ekphonétique n'emploie les signes paléobyzantins *elaphron*, *petastē* avec le *kentēma*, *hypsēlē*, *ison*.

3) Dans la notation ekphonétique, un signe se rapporte à plusieurs syllabes (ordinairement deux signes sur une incise) ; ici presque chaque syllabe a un signe musical.

Malgré l'apparition de signes du genre diastématique, cette notation ne serait pas encore de caractère véritablement diastématique. Les signes se présentent seuls, sans aucun neume secondaire pour indiquer la durée, le rythme, l'expression ou un groupe de notes ; et chacun de ces signes isolés doit correspondre, tantôt à une seule note, tantôt à une formule musicale, qui évidemment doit être plus courte qu'une formule ekphonétique, puisque ici chaque syllabe, et non l'incise, porte un neume. Dans la notation paléobyzantine la plus primitive, certaines règles devaient exister pour les formules musicales exprimées par un seul signe. Ces règles ne pouvaient être celles de la notation ekphonétique, car les formules ekphonétiques étaient certainement beaucoup plus longues et faites spécialement pour le récitatif chanté.

Ces règles (que nous ignorons) devaient également indiquer le mode des Psaumes. Elles n'étaient sans doute pas difficiles à retenir, puisqu'il n'avait pas été nécessaire d'employer les martyries.

Dans le *Psalterium*, aucune formule spéciale pour les finales n'attire l'attention. Une strophe finit avec *petastē*, une autre avec *diplē*, une troisième avec *ison* ou *apostrophe*. Les signes qui les précèdent ne forment aucune combinaison spéciale comme dans la notation ekphonétique. Par exemple, les finales de fol. 33v du Psalterium sont les suivantes :

Ire strophe ; IIe strophe ; IIIe strophe ; IVe strophe .

Dans trois finales sur quatre, on remarque des signes de durée et *kremastē* ou *petastē*. Mais il convient de remarquer que ces signes sont des plus usités et qu'on les rencontre aussi bien au début qu'à la fin d'une phrase.

Le *Psalterium Bononiense*, très connu parmi les slavistes, n'a jamais attiré l'attention des musicologues. Bien qu'il date du XIIIe siècle, il emploie une forme de la notation paléobyzantine, la plus archaïque, certainement, que l'on connaisse. Ce manuscrit est donc très intéressant non seulement pour les musicologues slaves et particulièrement pour les Bulgares, auxquels il montre combien leurs ancêtres étaient fidèles à leurs anciennes traditions, mais aussi pour les spécialistes de recherches byzantines.

C. Le Triphologion du Monastère Zographe (1).

Les slavistes et les musicologues russes connaissaient ce manuscrit (2). C'est un Triodion en slavon ; il se compose de 219 ff. de parchemin qui sont, paraît-il, en très mauvais état. Il manque quelques feuilles au début, à la fin, et dans le service de Pierre, roi bulgare (le 30 janvier). Trois feuilles de ce manuscrit ont été emportées en Russie par l'évêque Porf. Uspenskij et se trouvent à la Bibl. Russe Publique, sous le No Q.π.I. 40.

Ce manuscrit, selon certains slavistes, serait noté en quatre endroits. Les photographies de deux pages notées nous ont été envoyées par l'hégumène du monastère Zographe, les deux autres pages notées seraient peut-être parmi celles qui ont été détachées de ce manuscrit.

La langue est le bulgare du XIIIe siècle. Les voyelles sourdes ъ et ь portent des neumes, comme dans les manuscrits slavons de Russie.

La notation rappelle la notation paléobyzantine du type archaïque, mais elle présente quelques particularités dans la combinaison des signes, qui permettent de la considérer comme un essai de création d'une notation originale bulgare.

Les passages notés sont un stichère d'André Pirros : « Смоуже вышнѣ слоужатъ », avec cinq lignes de texte, plus quelques mots dans le service de St-Demetrius de Salonique, fol. 48v (voir Planche XXI).

Cette notation offre les caractéristiques suivantes :

1) Les martyries grecques manquent ; le mode est indiqué par la lettre slave correspondante.

2) Les neumes, qui accusent une origine paléobyzantine grec-

(1) Le manuscrit se nomme encore *Minej de Dragan*, No 55 de la Bibl. du Monastère Zographe au Mont-Athos.

(2) Voir les articles de A. Sobolevskij, M. Lisicin, V. Metallov, A. Preobraženskij, *Зографскій Трифологій*, St-Pétersb., 1913 ; Jordan Ivanov, *Български старини въ Македония*, p. 109 ss.

que, présentent des combinaisons qu'on ne rencontre dans aucun autre manuscrit grec ou slavon.

3) Les signes s'agglomèrent par deux ou trois sans beaucoup d'ordre, et il est extrêmement difficile de les partager exactement au-dessus des syllabes et de déterminer la syllabe à laquelle ils correspondent.

4) Les neumes proviennent de la notation kontakarienne, qui emploie les petits signes paléobyzantins combinés avec les grandes hypostases kontakariennes. Mais ici les signes, grands et petits, au lieu d'être écrits sur deux lignes comme dans la notation kontakarienne, occupent une seule ligne.

Les petits signes de cette notation sont les suivants :

Ison ou ; en combinaison avec d'autres :
Apostrophe ; » » » »
Elaphron ; » » » »
Oligon ; » » » »
Klasma ; » » » »
Petastē ; » » » »
Diplē ; » » » »
Piasma ; » » » »

Les deux derniers signes sont mal écrits et on peut facilement les confondre. Ils sont parfois horizontaux, parfois verticaux : , .
Ces dernières positions se rencontrent aussi dans les manuscrits slavons de Russie.

Les grands signes sont les suivants :

Tous ces grands signes se réduisent finalement à deux : et : le second apparaît aussi en combinaison avec quelques petits signes :

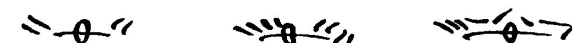
On remarque encore : ( )
et

Le tableau ci-dessous montre que ces signes sont assez semblables aux grands signes kontakariens des manuscrits slavons et grecs :

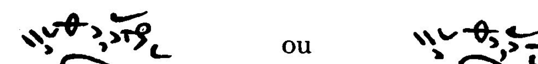
Triphologion du Monast. Zographe	Manuscrits slavons de Russie	Manuscrit grec de Chartres

Le signe *themastismos esō* est employé quatre fois dans le fragment du *Triphologion.* Parfois il est encadré par des signes symétriques.

Le même signe prend une plus grande importance au fol. 48 v du même manuscrit. Là, presque toute la notation se borne à quelques *thematismos esō* encadrés d'une manière originale par des petits signes, dont quelques-uns sont écrits au carmin :



Remarquons que le *thematismos esō* encadré se trouve aussi dans quelques manuscrits grecs, par exemple Cod. 242 de la Bibl. Nat. de Paris :



Donc, l'innovation bulgare consiste en une disposition des signes autour du *thematismos* plus symétrique et plus uniforme.

A la page 4 on remarque deux nouveaux signes qui ne sont pas musicaux : et (le dernier isolé) L'Évêque russe Porf. Uspenskij indique qu'il a déjà rencontré deux signes semblables qu'il nomme : *oveli* et *asteriski* . Selon lui, ils seraient d'origine juive et auraient été introduits par Origène, l'élève de Clément d'Alexandrie (1).

(o) Porf. Uspenskij, *Первое путешествие*, Kiev, 1877, p. 365.

Si nous effaçons les grands signes des cinq lignes notées du *Triphologion*, leur notation offre un aspect assez semblable à celui de la notation paléobyzantine des manuscrits slavons de Russie.

Triphol.:

Stich. N° 15 (1):

Stich. N° 145 (2):

Nous pouvons donc conclure que la notation de ce fragment vient de la notation kontakarienne, abandonnée par les Grecs au début du Xe siècle, et par les Bulgares au XIe siècle, à l'exception de certains centres bulgares, comme le monastère Zographe, gardiens de l'ancienne tradition, qui ont continué à l'employer au XIIIe siècle, non sans lui imprimer certaines particularités.

Les chants, dont la notation ne suivait pas le développement de la musique byzantine, devaient avoir également un caractère particulier. Ce fut peut-être l'origine de ce *raspêv bulgare* dont parlent les voyageurs et les manuscrits.

Il est évident que l'Église de Tirnovo, trop hellénisée, s'est tenue à l'écart de ce mouvement musical par crainte de ne pas suivre la voie du progrès. Ainsi le *Psalterium Bononiense* et surtout le *Triphologion* du monastère Zographe restent les seuls témoins connus de l'effort méritoire des moines bulgares pour créer une musique et une notation nationales. Entreprise avec ardeur par St-Clément et d'autres apôtres, cette tentative devait s'éteindre dans les ténèbres de cinq cents ans du double esclavage grec et turc.

---

(1) N° 15 de la Bibl. R. Publ. (Collect. Tolstoï) du XIIe siècle, fol. 51^v, les neumes se trouvent sur les mots. : праздьвающаго вьсѣмь.

(2) N° 145 de la Bibl. Typog. du St-Synode, XIIe fol. 22^v : любимаꙗ Христови.

BIBLIOGRAPHIE*

AYOUTANTI, A., STÖHR, M., HØEG, C. (éd.): The Hymns of the Hirmologium, Part I = Mon. Mus. Byz., Transc., 6, Copenhague, 1952, L+334 p., in 8°.

BIL'BASOV, V. A.: Кириллъ и Меѳодій по западнымъ легендамъ [Cyrille et Méthode d'après les légendes occidentales], St-Pétersb., 1871, V+389 p., in 8°.

BOURGAULT-DUCOUDRAY, L. A.: Souvenir d'une mission musicale en Grèce et en Orient, Paris, 1876, 43 p. in 16°. — Études sur la musique ecclésiastique grecque, Mission musicale en Grèce et en Orient, janvier—mai 1875, Paris, 1877, 127 p., musique, in 8°.

BOUVY, E.: Poètes et Mélodes, Études sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque, Nîmes, 1886, XV+385 p., in 8°.

DVORNIK, F.: Les légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance = Byzantinoslavica, supplementa, 2, Prague, 1933, X+443 p., in 4°. — Les Slaves, Byzance et Rome, Paris, 1926, V+360 p., in 8°.

FILARET, archévêque: Историческій обзоръ пѣснопѣвцевъ и пѣснопѣнія греческой церкви [Aperçu historique sur les chanteurs et les chants de l'église grecque], St-Pétersb., 1864, 393 p., in 4°.

FINDEIZEN, N.: Очерки по истории музыки в России [Esquisses sur l'histoire de la musique en Russie], Moscou-Léningrad, 1928, t. 1, 364+LVIII p.; t. 2, 345+XLIX p., in 8°.

FLEISCHER, O.: Neumen-Studien, t. 3: Die spätgriechische Tonschrift, Berlin, 1904, 73 p.+56 pl.+43 p., in 4°.

GAÏSSER, DOM H.: Le système musical de l'Église grecque d'après la tradition, Rome, 1901, t. 1, VI+174+8 p., in 4°. — Les Heirmoi de Pâques dans l'office grec, Étude rythmique et musicale, Rome, 1905, XI+109 p., in 4°.

GARDTHAUSEN, V.: Греческое письмо IX—X столѣтій [L'Écriture grecque aux IXe—Xe siècles] = Энциклопедія славянской филологіи, réd. Jagič, t. 3, St-Pétersb., 1911, 50 p.+4 tabl.

GASTOUÉ, A.: Introduction à la paléographie musicale byzantine. Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des bibliothèques publiques de France, Paris, 1907, 99 p.+VII pl., in 4°. — Les origines du chant romain, Paris, 1907, XII+307 p., in 8°. — La musique byzantine et le chant des églises d'Orient = Encycl. de la mus. et dict. du Conserv., 1, Paris, 1924, p. 541—556, in 4°.

---

*) Sont seuls cités ici les ouvrages les plus importants, dont quelques-uns postérieurs à 1947, époque où fut établie cette bibliographie.

Georgiades, Th.: Bemerkungen zur Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik = Byz. Zeitschr., 39, 1939, p. 67—88.

Gérold, T.: Les pères de l'Église et la musique, Paris, 1931, XVII+222 p., in 8°.

Gorčakov, P.: Объ уставномъ и партесномъ церковномъ пѣніи въ Россіи [Le chant religieux réglementaire et le chant polyphonique de l'Église russe] = Москвитянинъ, n° 9, Moscou, 1814, p. 191—207.

Gcšev, Iv.: Стара българска литургия [L'ancienne liturgie bulgare] = Годишникъ на Софийския Университетъ, t. 4, Sofia, 1932, 79 p. — Българо-гръцки литургически фрагментъ отъ стария Преславъ [Un fragment liturgique greco-bulgare provenant du vieux Preslav] = Годишникъ на Народния археологически музей, t. 5, Sofia, 1933, p. 233—267.

Grigorovič Barskij: Путешествіе по святымъ мѣстамъ [Voyage aux lieux saints] (Édition de l'Académie Impér. des Sciences), St-Pétersb., 1819, t. 1—2, XII+796 p., in 4°.

Guilland, R.: Essai sur Nicéphore Grégoras, Paris, 1926, XL+308 p., in 8°.

Høeg, C.: La théorie de la musique byzantine = R. d. Études grecques, 35, 1922, p. 321—334. — La notation ekphonétique = Mon. Mus. Byz., Subs., 1, 2, Copenhague, 1935, 162 p.+3 pl., in 8°. — (éd.), Hirmologium Athoum = Mon. Mus. Byz., 2, Copenhague, 1938, 28 p.+150 fol., in 4°. —

— Tillyard, H. J. W., Wellesz, Eg. (éd.): Sticherarium = Mon. Mus. Byz., 1, Copenhague, 1935, 66 p.+325 fol., in 4°. —

— et Zuntz, Gün. (éd.): Prophetologium, fasc. 1—3, = Mon. Mus. Byz., Lect., 1, 1—3, Copenhague, 1939—52, 264 p. in 8°.

Ivanov, J. — Български старини въ Македония (Antiquités bulgares en Macédoine), Sofia, 1931, VII+671 p., in 8°.

Jacimirskij, A. I.: Славянскія рукописи Нямецкаго монастыря въ Молдавіи [Les manuscrits slavons du monastère Njamecki en Moldavie] = Древности; Труды славянской коммиссіи Импер. Московскаго Археологич. Общества, t. 2, Moscou, 1898, p. 1—109. — Кирилловскія нотныя рукописи съ глаголическими тайнописными записями [Manuscrits cyrilliques de musique en cryptographie glagolitique] = id., t. 3, Moscou, 1902, p. 149—163. — Славянскія и русскія рукописи румынскихъ библіотекъ [Les manuscrits slavons et russes des bibliothèques roumaines], St-Pétersb., 1905, XL+965 p.+XXI pl., in 8°.

Jagić, V. (éd.): Psalterium Bononiense, Vienne—Berlin—St-Pétersb., 1907, XI+968 p.+XIX pl., in 4°.

Jastrebov, N. V. (éd.): Сборникъ источниковъ для исторіи жизни и дѣятельности Кирилла и Меѳодія [Recueil des sources de l'histoire de la vie et de l'activité de St-Cyrille et de St-Méthode], St-Pétersb., 1911, 151 p., in 8°.

Kaminskij, F. I. (éd.): Отрывки евангельских чтений XI в. именуемые Куприяновскими (Новгородскими) [Fragments de lectures évangéliques nommés Kuprijanovski (Novgorodski)] = Известия отделения русского языка и словесности Российской Академии Наук, 28, Léningrad, 1924, p. 272—320.

Karinskij, N. M.: Образцы письма древнейшего периода истории русской книги [Des échantillons d'écritures provenant de la période la plus ancienne de l'histoire du livre russe], Léningrad, 1925, 19 p.+29 pl. + 68 phot., in fol.

Karskij, E. F.: Славянская кирилловская палеография [Paléographie slave cyrillique] (Édit. de l'Acad. des Sciences), Léningrad, 1928, XIV+494 p., in 8°.

Koschmieder, E.: Teorja i praktyka rosyjskiego śpiewu neumatycznego na tle tradycji staroobrzędowców wileńskich = Ateneum Wileńskie, 10, Wilno, 1935, p. 295—306. — Die ekphonetische Notation in kirchenslawischen Denkmälern = Südost-Forschungen, 5, 1940, p. 22—32. — Zur Bedeutung der russischen liturgischen Gesangstradition für die Entzifferung der byzant. Neumen = Kyrios, 5, 1940—41, p. 1—24. — (éd.), Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente, I = Abh. d. Bayer. Akad. d. Wiss., Philos.-hist. Kl., N.F., Heft 35, München, 1952, 317 p., in 4°.

Lavrov, P.: Альбомъ снимковъ съ югославянскихъ рукописей болгарскаго и сербскаго письма [Album de photographies de manuscrits yougoslaves en écriture bulgare et serbe] = Энциклопедія славянской филологіи, t. 4, (suppl.), Pétrograd, 1916, 4 p.+97 phot., in fol. — Кирило та Методій въ давньо-слов'янському письменстві [Cyrille et Méthode et l'écriture ancienne slave], Kiev, 1928, III+424 p.+12 pl.+3 p., in 8°. — Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности [Matériaux sur l'histoire de la naissance des lettres slaves les plus anciennes] = Труды славянской коммиссии, t. 1, Léningrad, 1930, L+220 p., in 8°.

Lavrovskij, P.: Изслѣдованіе о лѣтописи Якимовской [Recherches sur la chronique de Joachim], St-Pétersbourg, 1855, 84 p., in 8°. — Кириллъ и Меѳодій [Cyrille et Méthode], Kharkov, 1863, 588 p., in 8°.

Maas, P.: Das Kontakion = Byz. Zeitschr., 19, 1910, p. 285—306. — Das Weihnachtslied des Romanos = Byz. Zeitschr., 24, 1924, p. 1—13.

Makarij, Métr.: Исторія русской церкви [Histoire de l'Église russe], t. 1, St-Pétersbourg, 1889, II+277+V p.; t. 2, St-Pétersb. 1889, 365+VI p.; t. 3, St-Pétersb., 1888, 322+V p.; t. 4, St-Pétersb., 1886, VIII+388 p., in 8°.

Makušev, V.: Историческія разысканія о славянахъ въ Албаніи въ средніе вѣка [Des recherches historiques sur les Slaves en Albanie au Moyen Age], Varsovie, 1871, VII+160 p., in 8°.

Merlier, Melpo: Études de Musique Byzantine; Le premier mode et son plagal = Bibl. Mus. du Musée Guimet, 2e série, t. 2, Paris, 1935, IX+58 p., in 4°.

Metallov, V. M.: Богослужебное пѣніе русской церкви въ періодъ домонгольскій [Le chant liturgique de l'Église russe pendant la période prémongole], 1e et 2e part., Moscou, 1912, 349 p.+12 facs., in 8°. — Русская симіографія [La Sémiographie russe], Moscou, 1912, 114 p.+CXIX tabl., in 8°.

Možajskij, S.: Палеографическіе списки съ греческихъ и славянскихъ рукописей Московской Синодальной Библіотеки VI—XVII в. [Album de paléographie des manuscrits grecs et slaves de la Bibliothèque du St-Synode de Moscou], Moscou, 1863, IV+46 p.+1 pl.+47+XIII pl., in 4°.

Niederle, Z.: Manuel de l'Antiquité slave, Paris, 1926, t. 1, VIII+246 p. 2 cart., t. 2, VII+360 p.+144 illus.+3 pl. en coul., in 8°.

NIKOLOV, ANAST.: Старо-Българско църковно пѣние по руски нотни ржкописи отъ XVII и XVIII в.; Литургия [L'ancien chant bulgare d'après les manuscrits russes des XVIIe et XVIIIe siècles; Liturgie], Sofia, 1921, 47 p., in 4°.

PALIKAROVA VERDEIL, R.: La musique byzantine chez les Slaves, Bulgares et Russes, aux IXe et Xe siècles = Byzantinoslavica, t. 10, Prague 1949, p. 268—274. — La musicologie byzantine et les documents slavons = Byzantinoslavica, t. 11, Prague, 1950, p. 82—89. — [Compte rendu sur l'ouvr. d'] Egon Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1949 = Coptic Studies in honor of Walter Ewing Crum, Boston, 1950, p. 565—567. — La musique byzantine chez les Slaves (Bulgares et Russes) aux IXe et Xe siècles = Actes du VIe Congrès Internat. d'Études Byzantines, t. 2, Paris, 1951, p. 321—330.

PAPADOPOULOS KERAMEUS, C.: Принципъ церковнаго византійскаго нотнаго письма по даннымъ славянскихъ и греческихъ музыкальныхъ служебныхъ памятниковъ [Les principes de l'écriture musicale byzantine d'après certains documents musicaux liturgiques, slaves et grecs] = Византійскій Временникъ, 15, 1908, p. 49—70.

PETRESCO, J. D.: Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël, Paris, 1932, VIII+68 p.,+XXXIII pl.+123 p. in 4°. — Les principes du chant d'Église byzantine = Известия на Българския Археологически Институтъ, 9, Sofia, 1935, p. 242—249. — [Compte rendu de] The Hymns of the Sticherarium for November, transc. by H. J. W. Tillyard. = Byz. Zeitschr. 39, 1939, p. 156—170. — La lecture de manuscrits musicaux byzantins du Xe, XIe, XIIe siècles = Atti del Ve Congr. Intern. di Studi Biz., 2, 1940, p. 509—520.

PITRA, CARD. J. B.: L'Hymnographie de l'Église Grecque, Rome, 1867, 88+CLIX p., in 4°. — Analecta Sacra Spicilegio Solesmensi parata, t. 1, Paris, 1876, XCIV+704 p.+2 pl., in 4°.

POPRUŽENKO, V.: Синодикъ на царь Борилъ [Synodik du roi Boril] = Български Старини, liv. 8, Sofia, 1928, CLXXIX+96 p.+IV tabl., in 8°.

PREOBRAŽENSKIJ, A. V.: Вопросъ о единогласномъ пѣніи въ русской церкви XVIIго вѣка [La question du chant monodique de l'Église russe au XVIIe siècle] = Памятники древней письменности и искусства, liv. 155, St-Pétersb., 1904, 79 p., in 8°. — Культовая музыка в России [La musique de culte en Russie], Léningrad, 1924, 123 p., in 12°.

QUASTEN, JOH.: Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, Münster, 1930, XII+274 p.+36 pl., in 8°.

RAZUMOVSKIJ, D. V.: Церковное пѣніе въ Россіи [Le chant d'église en Russie], 3 vol., Moscou, 1867—68—69, 368 p., in 8°.

REBOURS, PÈRE J. B.: Traité de Psaltique théorique et pratique du chant dans l'Église grecque = Bibl. musicologique, 2, Paris, 1906, XV+289 p., in 4°.

RIEMANN, H.: Studien zur byzantinischen Musik, Heft 1, Leipzig, 1909, VIII+98 p.; Heft 2, Leipzig, 1915, 17 p., in 8°.

RIESEMANN, OSK. VON: Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges = Publ. d. Intern. Musikgesellschaft, Beihefte, 2. Folge, 8. Heft, Leipzig, 1909, XI+122 p.+12 pl., in 8°.

ŠAFARIK, P.: Pomátky hlaholského písmenictví [Monuments d'écriture glagolitique], Prague, 1853, LX+100 p., in 8°.

SARAFOV, P.: Ржководство за практическото и теоритическото изучаване на восточната църковна музика [Manuel d'études pratiques et théoriques de la musique religieuse orientale], Sofia, 1912, 828 p., in 8°.

SMOLENSKIJ, S.: О древне-русскихъ пѣвческихъ нотаціяхъ [Sur les anciennes notations musicales russes] = Памятники древней письменности и искусства, liv. 145, St-Pétersb., 1901, 67 p., in 8°.

SNĚGAROV, IV.: История на Охридската Архиепископия [Histoire de l'Archevêché d'Ochrid], Sofia, 1924, t. 1, 347+17 p., in 8°.

SOBOLEVSKIJ, A. J., LISICYN, M., METALLOV. V., PREOBRAŽENSKIJ, A. V.: Зографскій Трифологій [Triphologion de Zographe], Изд. Императорскаго Общества Любителей Древней Письменности, t. 131, St-Pétersb., 1913, 7+8+10+5 p.+6 phot., in 8°.

STRUNK, OL.: The Tonal System of Byzantine Music = The Musical Quarterly, 28, 1942, p. 190—204.

SWAN, ALF.: The znamenny chant of the Russian Church, Part I—III = The Musical Quarterly, 26, 1940, p. 232—243, 364—379, 529—545. — New Developments in the Transcription of Byzantine Melodies = ibid., 29, 1943, p. 254—256.

SYRKU, P. A.: Описаніе бумагъ епископа Порфирія Успенскаго [Description des papiers de l'évêque Porfirij Uspenskij] = Приложеніе къ XIV-му тому Записокъ Имп. Акад. Наукъ, vol. 114, suppl., n° 9, St-Pétersb., 1891, 58 p. — Житіе Іоанна Кукузеля какъ источникъ для болгарской исторіи [La vie de Jean Koukouzélès comme source de l'histoire bulgare] = Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія, n° 282, St-Pétersb., 1892, p. 130—141. — Очерки изъ исторіи литературныхъ сношеній Болгаръ и Сербовъ въ XIV—XVII вѣкахъ; житіе св. Николая Новаго Софійскаго [Esquisses de l'histoire des relations entre Bulgares et Serbes du XIVe au XVIIe siècle; La vie de St-Nicolas le Nouveau de Sofia], St-Pétersb., 1901, CCCXLVI+157 p., in 8°.

TARDO, Dom L.: I codici melurgici della Vaticana e il contributo alla musica bizantina del monachismo greco della Magna Grecia = Arch. stor. per la Cal. e la Luc., 1, Rome, 1931, p. 225—248, avec 2 tabl. — L'Antica melurgia bizantina, Grottaferrata, 1938, XXI+402 p., in 4°. — (éd.), Hirmologium Cryptense = Mon. Mus. Byz., 3, Rome, 1950—51, 2 p.+337 fol.+2 p.; VIII+95 p. en fascicule à part, in 8°.

THEODOROV BALAN, A.: Свети Климентъ Охридски [St-Clément d'Ochrid], Sofia, 1919, 119 p., in 8°. — Кирилъ и Методий [Cyrille et Méthode], 1e partie, Sofia, 1920, 178 p.; 2e partie, Sofia, 1934, 264 p., in 8°.

THIBAUT, J.: Étude de musique byzantine; La notation de St-Jean Damascène ou Hagiopolite = Извѣстія Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ, 3, 1898, p. 138—179. — La musique byzantine et le chant liturgique des Grecs modernes = Échos d'Orient, 2, 1898, p. 353—368. — La musique byzantine et le chant liturgique des Grecs modernes = Tribune de St-Gervais, Oct. Nov. Déc., Paris, 1898, p. 220—225, 241—248, 269—276. — Этюдъ о византійской музыкѣ; Мартиріи [Étude de

musique byzantine; Martyries] = Византійскій Временникъ, 6, St-Pétersb., 1899, p. 1—12. — Étude de musique byzantine, Le chant ekphonétique = Byz. Zeitschr., 8, 1899, p. 122—147, avec 4 tabl. — Les traités de musique byzantine = Byz. Zeitschr., 9, 1899, p. 478—482. — Les notations byzantines = Congrès int. d'hist. de la musique; Documents, Mémoires etc., publiés par M. J. Combarieu, Solesmes, 1901, p. 86—92, in 8°. — Les chants de la liturgie de St-Jean Chrysostome dans l'église bulgare = Riv. mus. ital., 8, 1901, p. 763—783. — Étude de musique byzantine; La notation de Koukouzélès = Извѣстія Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ, 6, 1901, p. 361—390. — Les notations byzantines = Revue d'hist. et de crit. mus., 1, 1901, p. 102 ss. — Les orgues à Byzance = Revue d'hist. et de crit. music., I, 1901, p. 17 ss. — Traités de la musique byzantine = Oriens Christianus, 6, 1901, p. 593—609. — La musique instrumentale chez les Byzantins = Échos d'Orient, 5, 1902, p. 343—353. — Le système tonal de l'Église grecque = Revue d'hist. et de crit. music., 2, 1902, p. 43—46. — La musique byzantine chez les Slaves = Tribune de St-Gervais, Mai—Juin, 1904, p. 157—162. — Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine = Bibl. musicale, t. 3, Paris, 1907, VIII+105+XXVIII p., in 4°. — Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque, St-Pétersb., 1913, XVI+148+11 p. +28 pl., in fol.

Tiby, O.: La musica bizantina, Milano, 1938, VIII+213 p., in 8°.

Tillyard, H. J. W.: A Musical Study of the Hymns of Casia = Byz. Zeitschr., 20, 1911, p. 420—485. — The Acclamation of Emperors in Byzantine Ritual = Ann. of the Br. Sch. at Athens, 18, 1911—12, p. 239—260. — Fragment of a Byzantine Musical Handbook in the Monastery of Laura on Mt-Athos = Ann. of the Br. Sch. at Athens, 19, 1912—13, p. 95—117. — Studies in Byzantine Music = The Musical Antiquary, 4, 1913, p. 202—220. — Rhythm in Byzantine Music = Ann. of the Br. Sch. at Athens, 21, 1914—16, p. 125—147. — The Problem of Byzantine Neumes = Amer. Journ. of Arch., 20, 1916, p. 62—71. — The Modes in Byzantine Music = Ann. of the Br. Sch. at Athens, 22, 1916—18, p. 133—156. — The Problem of Byzantine Neumes = Journ. of Hell. Stud., 41, 1921, p. 29—49. — Byzantine Music and Hymnography = Church Music Monographs, 6, Londres, 1923, VIII+72 p., in 8°. — The Canon for Easter with Music from a Byzantine Hirmologus = Laudate, Quarterly Rev. of the Benedictine Comm. at Pershore Abbey [à partir de 1928: Q. R. of the Ben. of Nashdom], 1, 1923, p. 61—71. — The Stenographic Theory of Byzantine Music = Byz. Zeitschr., 25, 1925, p. 333—338. — Some New Specimens of Byzantine Music = Ann. of the Br. Sch. at Athens, 27, 1925—26, p. 151—172. — Quantity and Accent in Byzantine Hymnody = Laudate, 4, 1926, p. 85—90. — The Hymn « Stars of the Morning » and its Byzantine Melody = Laudate, 5, 1927, p. 143—151. — Early Byzantine Neumes = Laudate, 8, 1930, p. 204—216. — The Stichera Anastasima in Byzantine Hymnody = Byz. Zeitschr., 31, 1931, p. 13—20. — Ἑωθινὰ ἀναστάσιμα, The Morning Hymns of the Emperor Leo, I et II = Ann. of the Br. Sch. at Athens, 30, 1932, p. 86—108, et 31, 1933, p. 115—147. — Byzantine Music at the End of the Middle Ages = Laudate, 11, 1933, p. 141—151. — Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation = Mon. Mus. Byz., Subs., 1,1, Copenhague, 1935, 49 p., in 8°. — Early Byzantine Neumes; A New Principle of Decipherment = Laudate, 14, 1936, p. 183—187. — Byzantine Neumes; the Coislin Notation = Byz. Zeitschr., 37, 1937, p. 345—358. — Mediaeval Byzantine Music = The Musical Quarterly, 23, 1937, p. 201—209. — [Compte rendu sur l'ouv. de] J. D. Petresco, Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël (Paris, 1932) = Byz. Zeitschr., 37, 1937, p. 135—137. — (éd.), The Hymns of the Sticherarium for November, = Mon. Mus. Byz., Transc., 2, Copenhague, 1938, XX+177 p., in 8°. — (éd.), The Hymns of the Octoechus, I et II = Mon. Mus. Byz., Transc., 3 et 5, Copenhague, 1940—49; 1: XXIV+191 p.; 2: XX+214 p., in 8°. — (éd.), Twenty Canons from the Trinity Hirmologium = Mon. Mus. Byz., Transc. 4 (= Am. Ser. 2), Oxford 1952.

Undol'skij, V.: Замѣчанія для исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи [Remarques sur l'histoire du chant d'église en Russie] = Чтенія въ Императорскомъ Обществѣ Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ Университетѣ, n° 3, Moscou, 1846, p. 1—28, in 8°.

Uspenskij, Porf.: Первое путешествіе въ Аѳонскіе монастыри и скиты [Premier voyage aux monastères du Mt-Athos et à ses ermitages], Ie part. (1), Kiev, 1877, 386 p.; Ie part. (2), Kiev, 1877, II+341 p.; IIe part. (1), Kiev, 1877, II+505 p.; IIe part. (2), Moscou, 1880, 312 p., tableaux, cartes, copies; IIe part. (2). Suppléments (plans et dessins), Moscou, 1881, 454 p., in 8°. — Второе путешествіе по Святой Горѣ Аѳонской [Deuxième voyage à la Montagne Sainte Mt-Athos], Moscou, 1880, VII+529 p., in 8°.

Vasiliev, A. A., Histoire de l'Empire Byzantin, Paris, 1932, t. 1, IX+498 p.+XVI pl.; t. 2, 482 p.+XIV pl.+VII cart., in 8°.

Wellesz, Eg.: Die Rhythmik der byzantinischen Neumen = Zeitschr. f. Musikwiss., 2, 1920, p. 617—638; 3, 1921, p. 321—336. — Zur Erforschung der byzantinisch-orientalischen Musik = ibid., 2, 1920, p. 240—242. — Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik = ibid., 3, 1921, p. 482—502. — Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik = Liturgiegesch. Forsch., 6, Münster i. W., 1923, VII+120 p. + musique, in 8°. — Die byzantinische Kirchenmusik = Handb. d. Musikgesch., réd. G. Adler, Frankfurt a. M., 1, 1924, p. 106—115, in 4°. — Byzantinische Musik [dans la série: Jedermanns Bücherei], Breslau, 1927, 96 p., in 12°. — Das Problem der byzantinischen Notationen und ihrer Entzifferung = Byzantion, 5, 1929—30, p. 556—570. — Die Epochen der byzantinischen Notenschrift = Oriens Christianus, Serie 3, Bd. 7, 1932, p. 277—288. — Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien = Byz. Zeitschr., 33, 1933, p. 33—66. — Trésor de Musique Byzantine (Éd. de l'Oiseau-Lyre), Paris, 1934, t. I, 23 p.; t. II, Musique, 39 p., in fol. — Die Hymnen des Sticherarium für September = Mon. Mus. Byz., Transc., 1, Copenhague, 1936, XLVIII+157 p., in 8°. — Der Stand der Forschung auf dem Gebiete der byzantinischen Kirchenmusik = Byzantion, 11, 1936, p. 729—737. — Eastern Elements in Western Chant = Mon. Mus. Byz., Subs., 2 (= Am. Ser., 1), Boston, 1947, XV+212 p., in 8°. — A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1949, XIV+358 p.+5 pl.,

in 4°. — Early Byzantine Neumes = The Musical Quarterly, 38, New York, 1952.

ZLATARSKI, V.: Легендата за откриване мощитѣ на Тивериуполскитѣ мѫченици [La légende de la découverte des reliques des martyrs de Tiveriopolis] = Отчетъ на Българския Археологич. Институтъ за 1921, Sofia, 1922, p. 22—37. — История на Българитѣ, t. 1, Sofia, 1918, 485 p.; t. 2, Sofia 1927, XVI+893 p. in 8°.

TABLE DES PLANCHES

Pl. XVII a. Manuscrit grec de notation néobyzantine; d'après une photopraphie faite à la Bibl. Vaticane.

Pl. XVII b. Manuscrit grec avec titres de chants en slavon; d'après une photographie faite au Musée Ecclés. de Sofia.

Pl. XVIII et XIX. Synodik du roi Boril; d'après une photographie faite à la Bibl. Nationale de Sofia.

Pl. XX. Triphologion du monastère Zographe; d'après une photographie envoyée par le T. R. Père V. Zographski, hégumène du monastère Zographe.

Pl. XXI. Triphologion du monastère Zographe; d'après une photographie envoyée par le T. R. Père V. Zographski, hégumène du monastère Zographe.

RENVOIS SUPPLEMENTAIRES CONCERNANT LES DESSINS

Dans cette liste sont indiqués les documents qui ont servi de base pour les dessins de neumes. Les renvois «Met.» «Atl.» ou «Pr.», «Thib.», et «Koschm.» se réfèrent, respectivement aux planches de l'Atlas Paléographique ou du *Приложение* de la *Русск. Сим.* de V. M. Metallov, aux pages des *Monuments* de J.-B. Thibaut, et aux pages des *Novgoroder Hirmologium-Fragmente* de M. Erw. Koschmieder. Pour les Fragments de Novgorod et pour le premier spécimen emprunté au Paris. Gr. 242 (p. 158), je n'ai pas pu consulter les sources moi-même. ¶ p. 111—113 : Sin. 1219 : notre pl. 3; Petr. 363 : Thib. 77 s.; Petr. 557 : Thib. pl. 6—23; Petr. 361 : Thib. 73—76; Petr. 362 : Thib. 81. ¶ p. 114 : notre planche 16 a l.4. ¶ p. 124 : Les signes du Ms. de Chartres qui sont mis entre parenthèses sont calqués sur la liste de Gastoué, *Catalogue* p. 114. ¶ p. 125 : Photo du Par. Gr. 242 f. 205v. ¶ p. 141 ss. : La liste des « grandes hypostases » de la notation kontakarienne est basée sur nos planches 10 a et 11 a et b et sur des photos des ff. 1—10 du Cod. Petr. Q. π. I. 32. Un relevé fait sur toutes les pages de ce Ms. augmenterait sensiblement le nombre des signes. Seul le dernier signe de notre liste est dessiné sur le modèle d'un signe de la page 21 du Mosq., Mus. Hist. 777. Dans beaucoup de cas il est extrêmement difficile de savoir s'il s'agit de variantes graphiques ou de types de significations différentes. De même le groupement des signes pose des problèmes délicats puisque nous avons à nous appuyer sur l'aspect purement typologique, qui peut fort bien différer de l'aspect génétique. ¶ p. 143 : Ms. de Chartres : voir ci-dessus; photo de f. 205v de Par. Gr. 242 et de ff. 67—88 de Par. Coislin 220. ¶ p. 145 : Photos du Petr. Q. π. I. 32. ¶ p. 148 : Met. 3, 36 et 39. ¶ p. 149—52 : nos planches 12 et 13. ¶ p. 155 : Thib. 73, photo de Coislin 220 f. 9v, Koschm. 20. ¶ p. 156 : Thib. 73, photo de Coislin 220 f. 9v—10r, Koschm. 30. ¶ p. 157 : Thib. 73, photo de Coisl. 220 f. 10r, Koschm. 38. ¶ p. 158 en haut : (copie de photo de Par. Gr. 242), notre planche 4, Met. Atl. 9. ¶ p. 158 en bas — 159 : photo de Coislin 220 f. 9r, Koschm. 4. ¶ p. 159—60 : photo de Coislin 220 f. 9v, Koschm. 112. ¶ p. 161 : photos de Par. Gr. 242 f. 42r, notre planche 3, Met. Atl. 9 b. ¶ p. 163 en haut : Met. Atl. 13. ¶ p. 163 en bas : surtout nos planches 10 b, 12, 13 a, 13 b. ¶

p. 164 : les « fitas » slavons sont empruntés à Koschm. 4—94 et Met. 8 b et 9 a; les « thémas » grecs sont empruntés à des photos de Coisl. 220 (ff. 1—12, 66r, 163r) et Thib. 80. ¶ p. 165—67 : Met. Atl. 75, 67, 64, 43, 42, 26, 12—13. ¶ p. 167 en bas : Razumovsky, *Церк. пѣн.* p. 171. ¶ p. 169 en bas — 170 : Met. Atl. 96, 62, 40.35. ¶ p. 170 : deuxième « finale de phrase » : Met. Atl. 351. 10 et 961.11 d'en bas. ¶ p. 171 en bas : les signes modernes sont copiés d'après la liste imprimée sur les couvertures de Razumovsky, *Церк. пѣн.* ¶ p. 172 : Met. 191.4, 88 1.3, 110 1. 4. ¶ p. 173—183 : les dessins des signes employés après la réforme de la notation russe imitent, en règle générale, les signes de Met. Pr. 1—4. ¶ p. 206 : les Phthorai : Tardo, *Melurgia Bizantina*, p. 328. ¶ p. 208—209 : Signes néobyzantins : surtout d'après Fleischer, *Neumen-Studien*, III, A, p. 52 et B p. 27—33, Tardo, *Melurgia Bizantina*, p. 294, Thib. 118, Thibaut dans *Изв. русск. арх. инст.*, 6, 1900—01, p. 370—72. ¶ p. 214 s. : nos planches 18—19. ¶ p. 216 : photos du Ms. 350 de la coll. Ščukin. — p. 228 s. : notre planche 20. ¶ p. 229 : notre planche 21, photo de Par. Gr. 242 f. 206 r. ¶ p. 230 : notre planche 20, Met. Atl. 7 a l. 3, 16 l. 2 d'en bas.

C. H.

INDEX

LÉGENDES ET VIES:

MANUSCRITS GRECS:

MANUSCRITS SLAVONS:

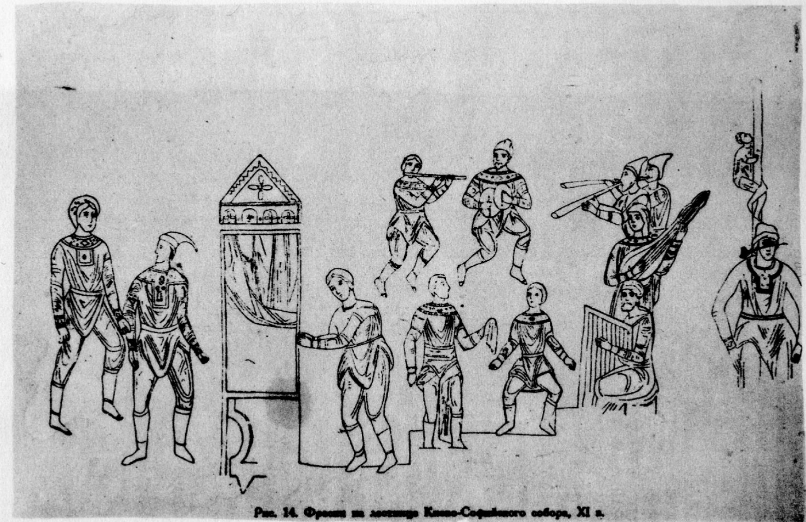
Signes neumatiques grecs:

Signes neumatiques slavons

AUTRES MATIÈRES

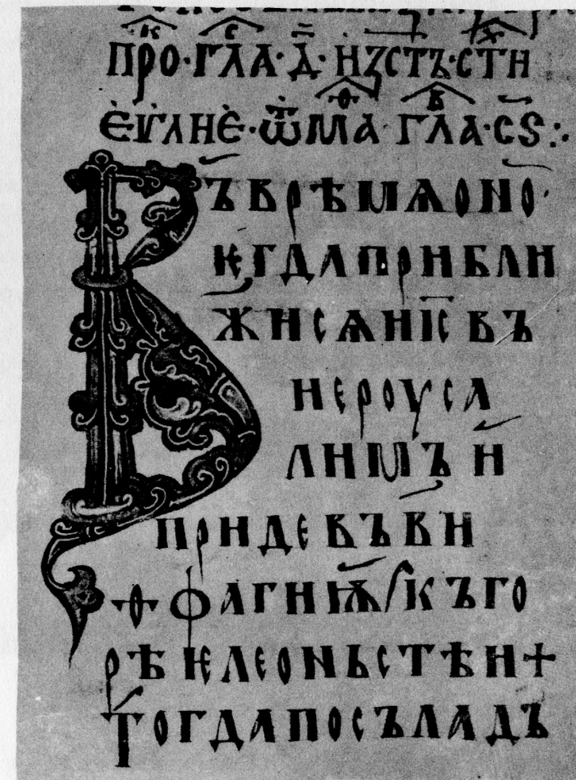
ERRATA

p. 3 l. 6. Lire: aurait.
p. 19 l. 19 (et pp. 27, 28, 188). Lire: Maïoumas.
p. 22 note 1. Lire: fratrum.
p. 41 l. 2 d'en bas. Lire: St-Méthode.
p. 99 l. 2. Lire: *syrmatikē*, le.
p. 99 notes 2 et 4. Lire: N° 11.
p. 109, l. 5. Ajouter le signe • après *Kentēma*.
l. 162 l. 9. Lire *ison*.
p. 206 l. 4 d'en bas. Lire: authente.
p. 245 s.v. Autres signes. Par erreur on n'a pas fusionné les signes cités tantôt en transcription, tantôt en traduction (p.ex. krjuk svêtlyj ~ krjuk clair).



Pl. Ia.

Fresque de l'Église Ste-Sophie de Kiev (XIe s.)



Pl. Ib.

Notation ekphonétique slavonne.

Évangile d'Ostromir (XIe siècle), N^o F.I. 5, de la Bibl. Russe Publique, fol. 140.

Pl. II.

NOTATION EKPHONÉTIQUE.

Evangile grec du XI[e] ou XII[e] siècle; N[o] 5 du Musée Ecclésiastique de Sofia (provenant du Monastère de Bačkovo), fol. 11[v].

Pl. III.

NOTATION PALÉOBYZANTINE.

Ms. Sinaï 1219 (de la fin du X[e] s. ou du début du XI[e]).

Pl. IV.

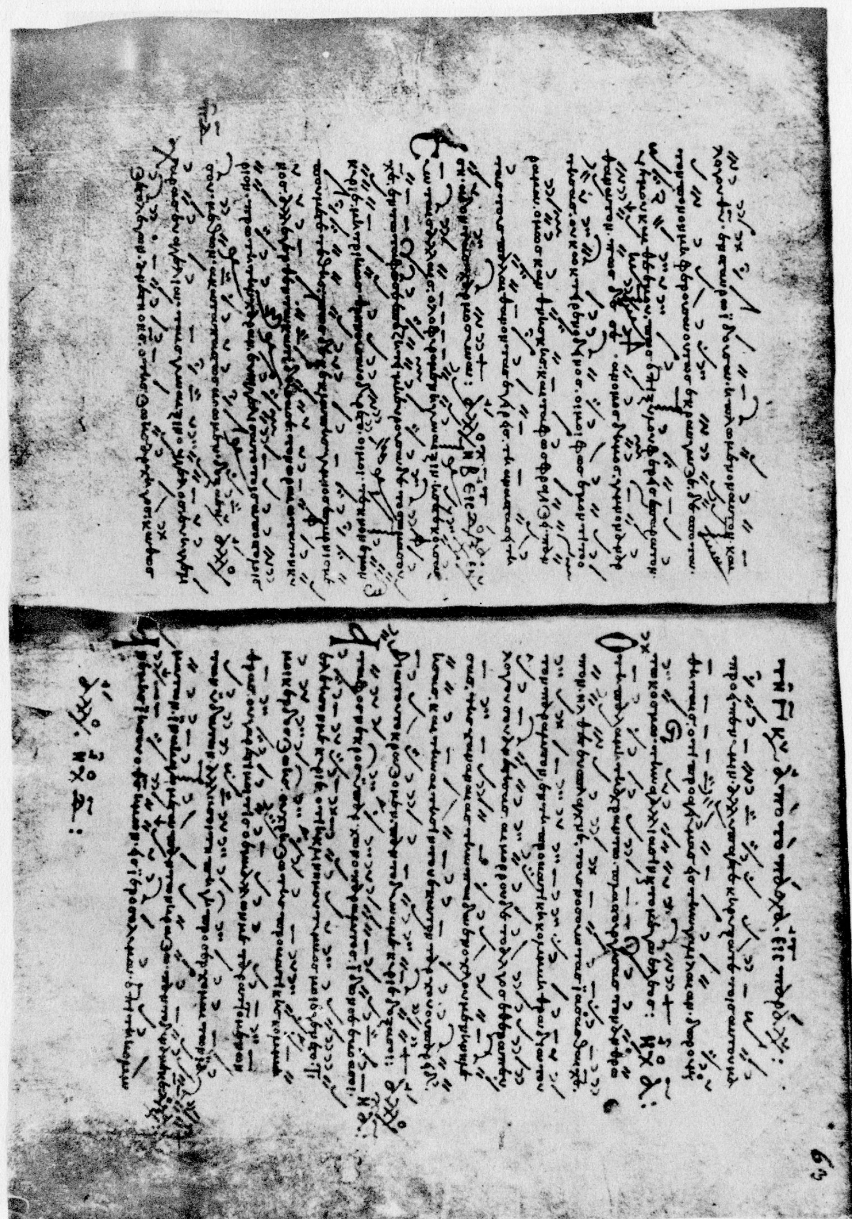
Notation paléobyzantine.

Ms. Sinaï 569, XI[e]s.

Pl. V.

Liste de signes kontakariens (II[e] phase).

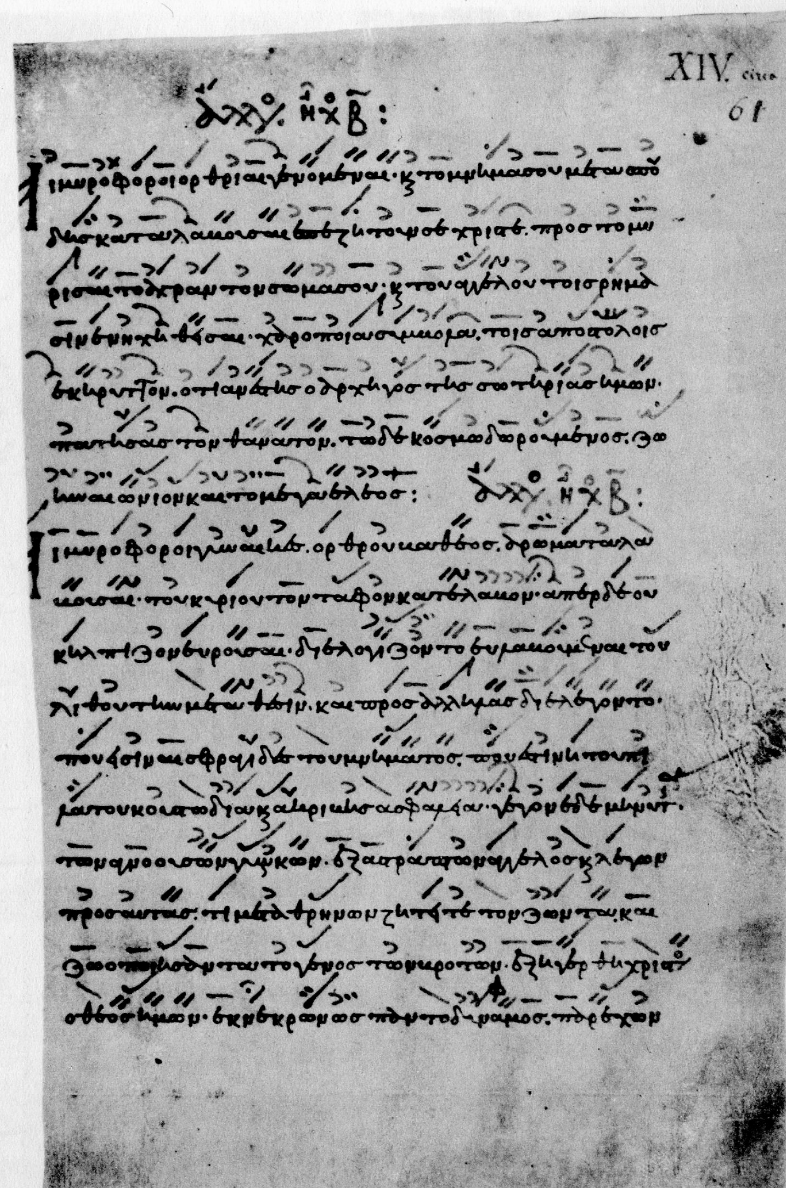
Ms. Laura Γ 67 (Mont-Athos), fol. 159.



Pl. VI.

Notation kontakarienne (IIe phase).

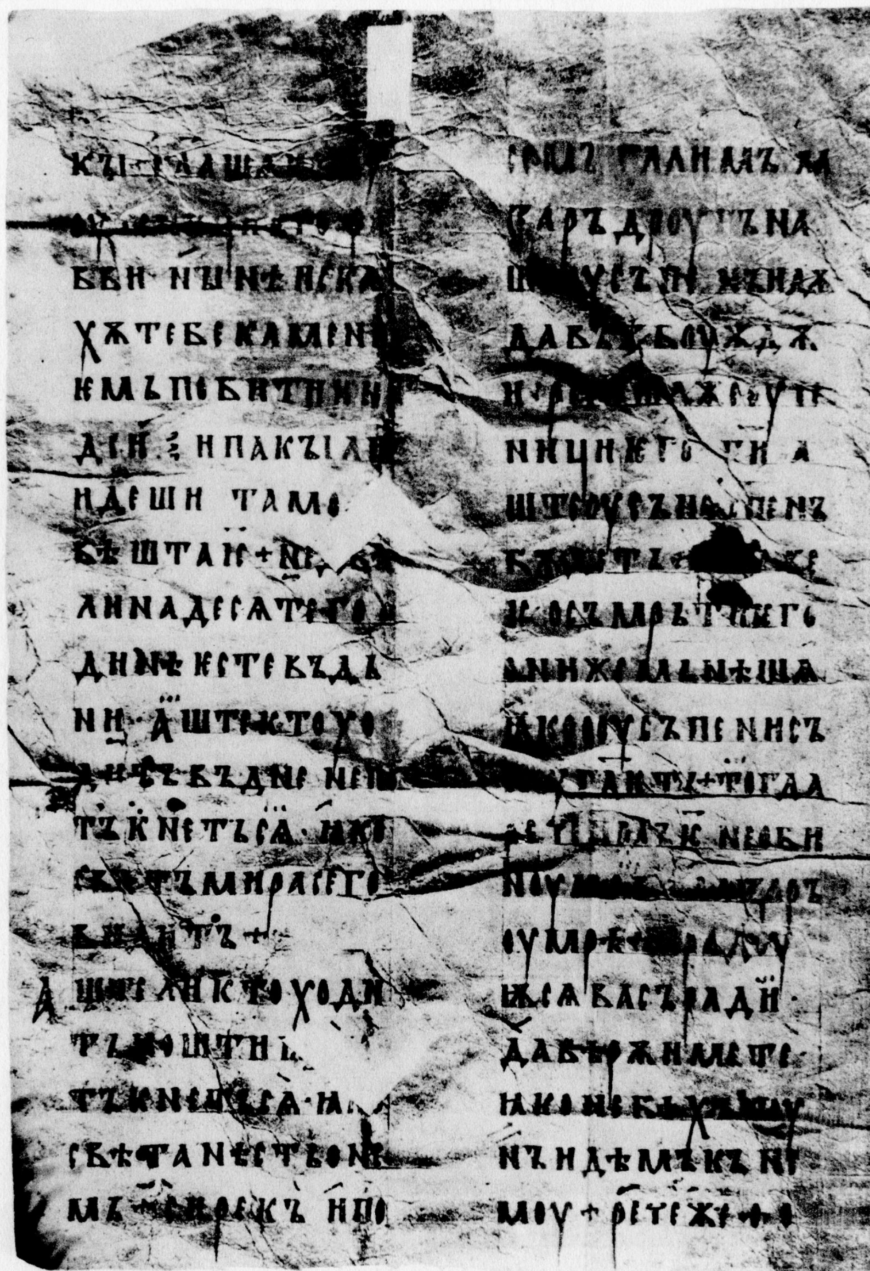
Ms. N° 1753—1754 de la Bibl. Municipale de Chartres, fol. 62v et 63r.



Pl. VII.

Notation kontakarienne (IIe phase). Manuscrit du Mont-Athos.

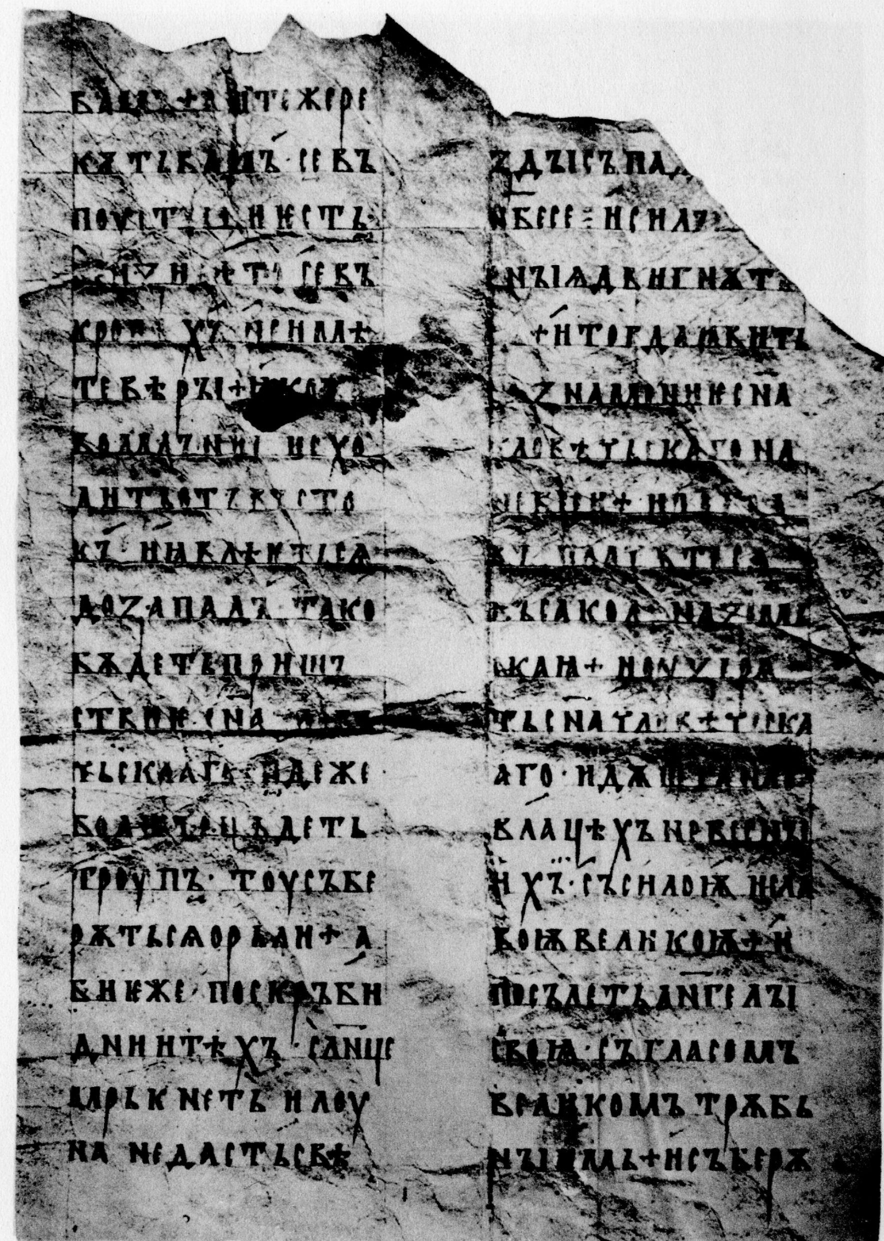
(Collection de Gastoué).



Pl. VIII.

Notation ekphonétique slavonne.

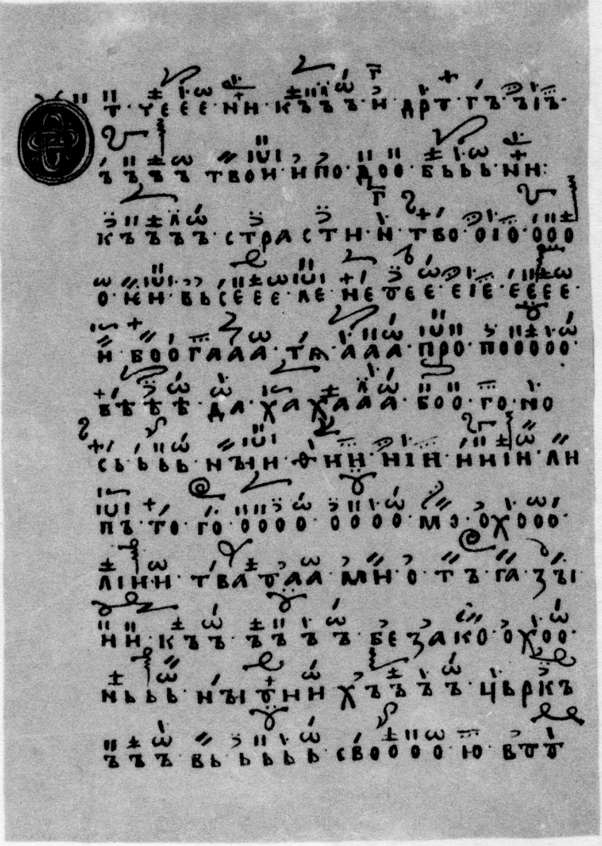
Kuprijanovskie listki. Feuillets d'Évangile slavon du XI[e] s., N° F.I. N° 58 de la Bibl. Russe Publique (feuillet 2).



Ps. IX.

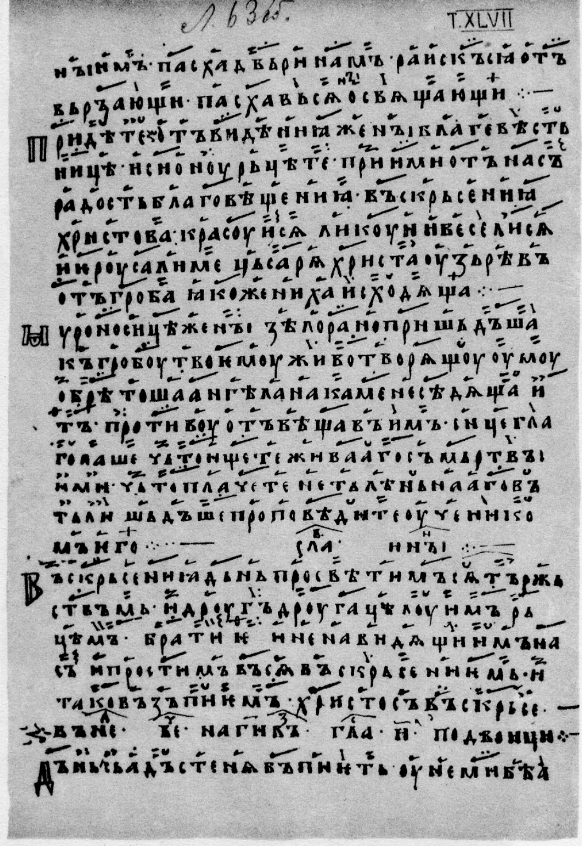
Notation ekphonétique slavonne.

Kuprijanovskie listki. Feuillets d'Évangile slavon du XI[e] s., N° F.I. N° 58 de la Bibl. Russe Publique (feuillet 3).



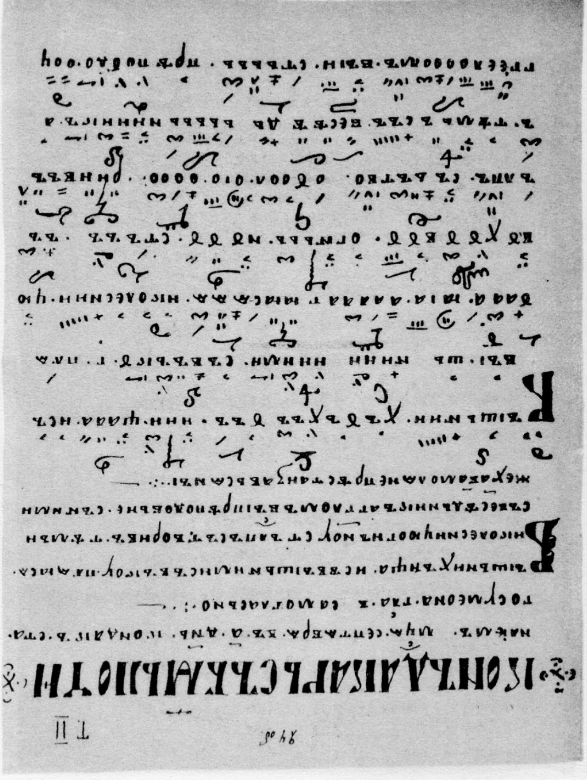
Pl. X a.

Notation kontakarienne slavonne (Ire phase).
Blagoveščenskij Kondakar, N° Q.I.N° 32 de la Bibl. Russe Publique (XIIe s.), fol. 20^r.



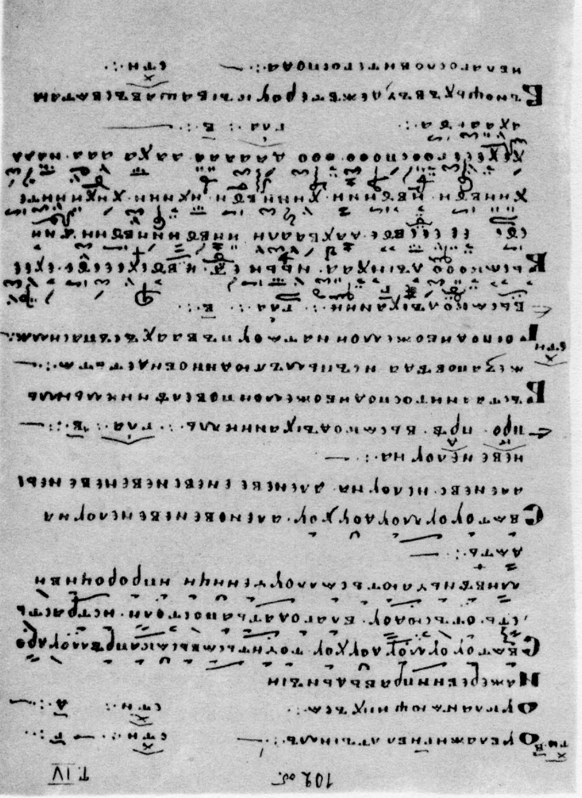
Pl. X b.

Notation paléobyzantine.
Triodion slavon (Pentēkostarion), N° 27 de la Bibl. du St-Synode de Moscou (Vozkresenskij), XIIe s., fol. 63^v.



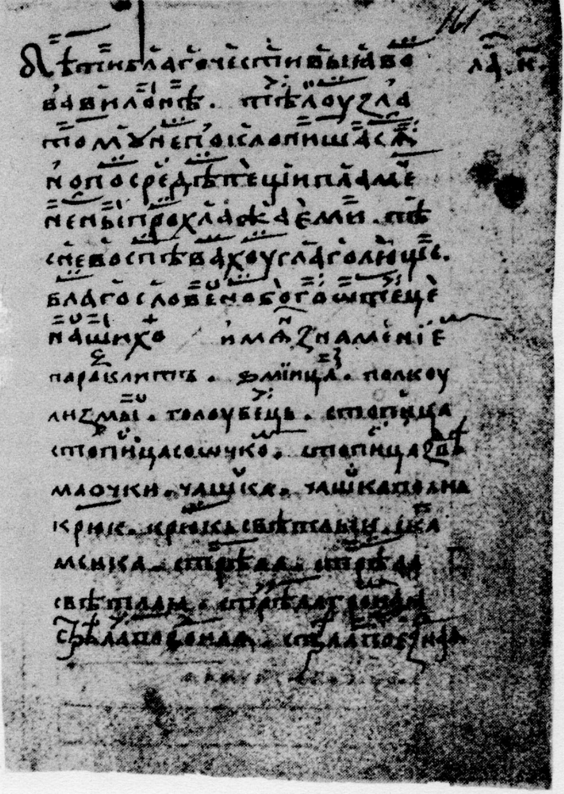
Pl. XI a.

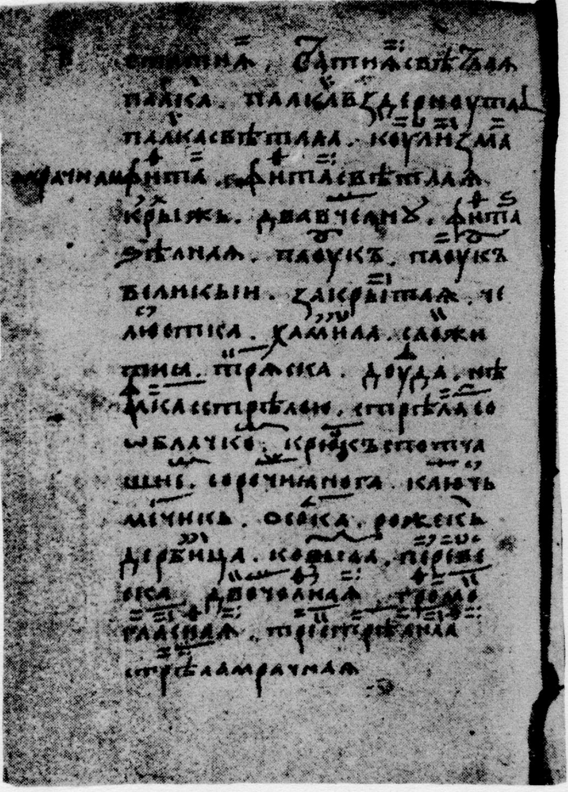
Notation kontakarienne (Ire phase).
Typographskij Ustav, N° 142 de la Bibl. Typographe du St-Synode de Moscou, XIe siècle, fol. 24^v.



Pl. XI b.

Notations kontakarienne et paléobyzantine.
Typographskij Ustav, N° 142 de la Bibl. Typogr. du St-Synode de Moscou, XIe s. fol. 102^v.

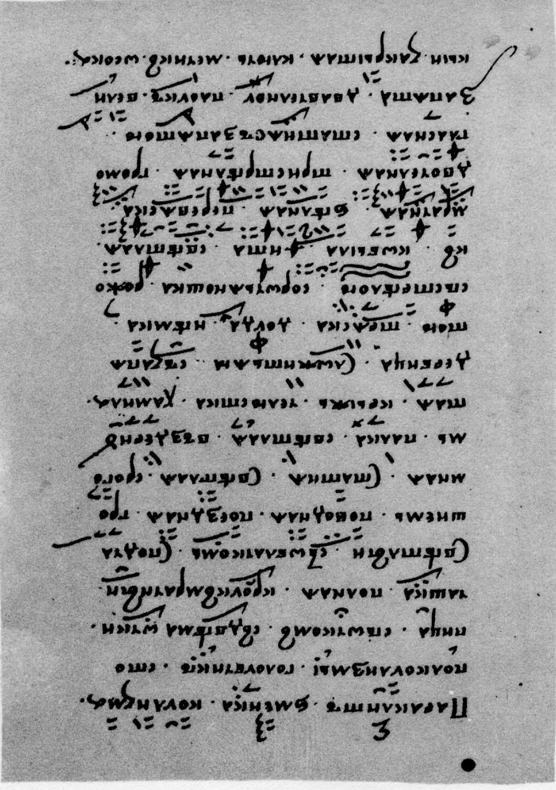




Pl. XII.

Liste slavonne de signes paléobyzantins.

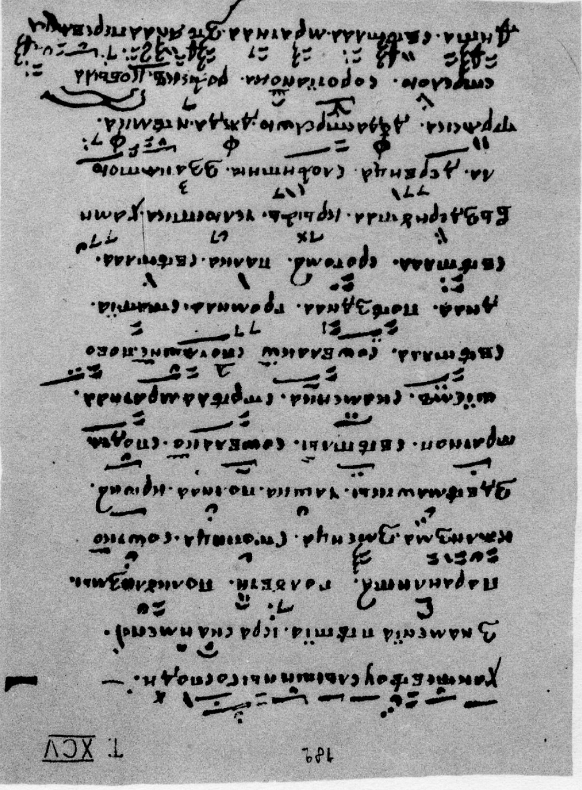
XV[e] siècle: Hirmologion N° 408 du Monastère Troice-Sergievskij, fol. 161[r] et 161[v].



Pl. XIII a.

Liste slavonne de signes paléobyzantins.

Hirmologion N° 55 de la Bibl. du St-Synode du début du XVI[e] s. (Uspenskij), fol. 286[v].



Pl. XIII b.

Liste slavonne de signes paléobyzantins.

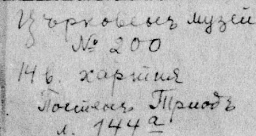
Hirmologion N° 249 de l'Académie Ecclésiastique de Moscou (Volokolamskij), XVI[e] s., fol. 182[r].



Pl. XIV.

Notation russe du XVII[e] s.

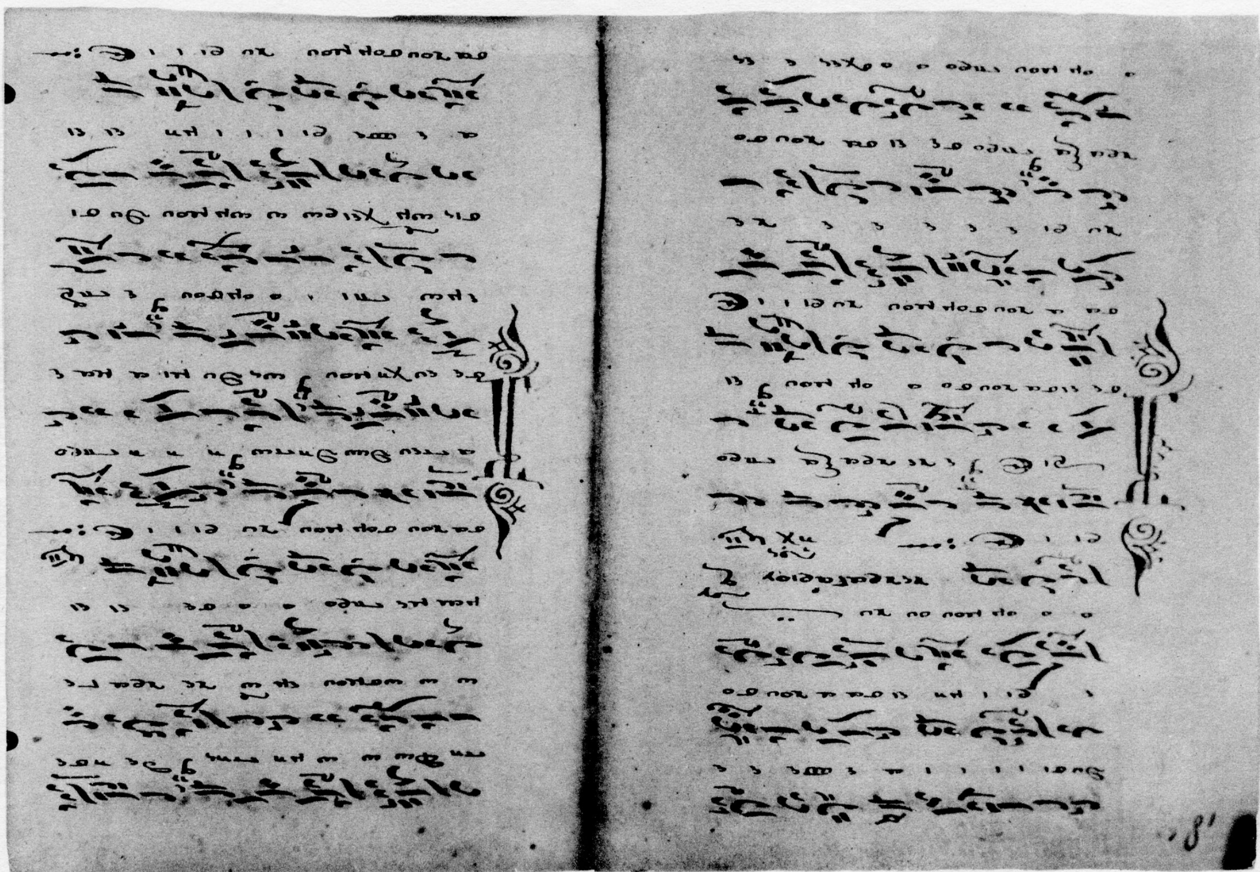
Octoèchos du 1617 de la Bibl. du monastère Zographe du Mont-Athos, fol. 154.



Pl. XV.

Notation médiobyzantine

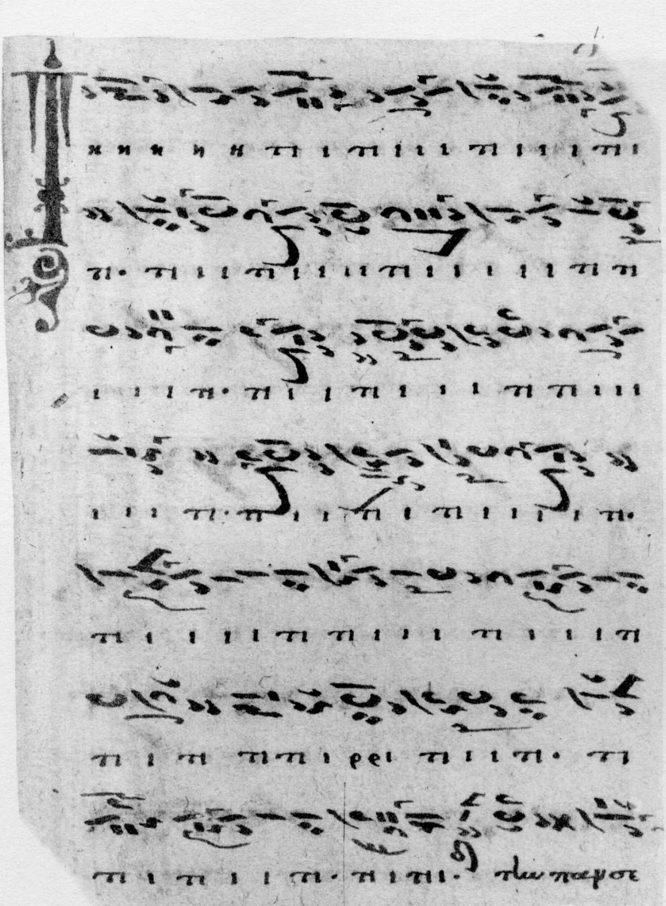
Triodion N° 200 du Musée Ecclésiastique de Sofia (provenant du Monastère de Bačkovo), XIV[e] s., fol. 144[r].



Pl. XVI.

NOTATION NÉOBYZANTINE.

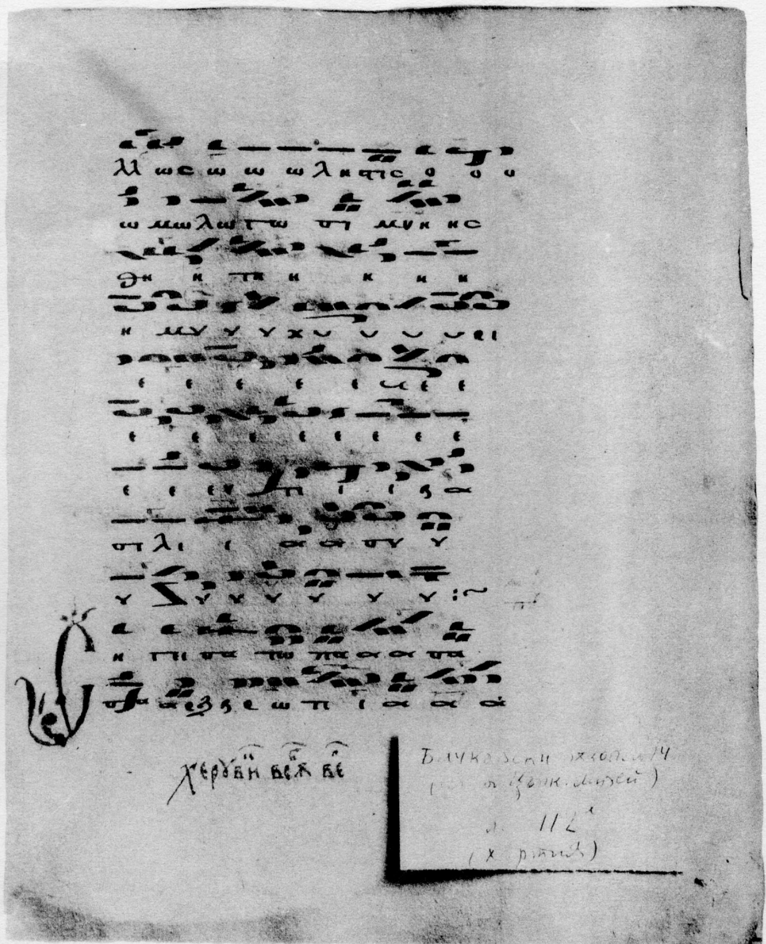
Ms. Γ γ II de la Bibl. de Grottaferrata (de 1718), fol. 14v et 15r.



Pl. XVII a.

NOTATION NÉOBYZANTINE.

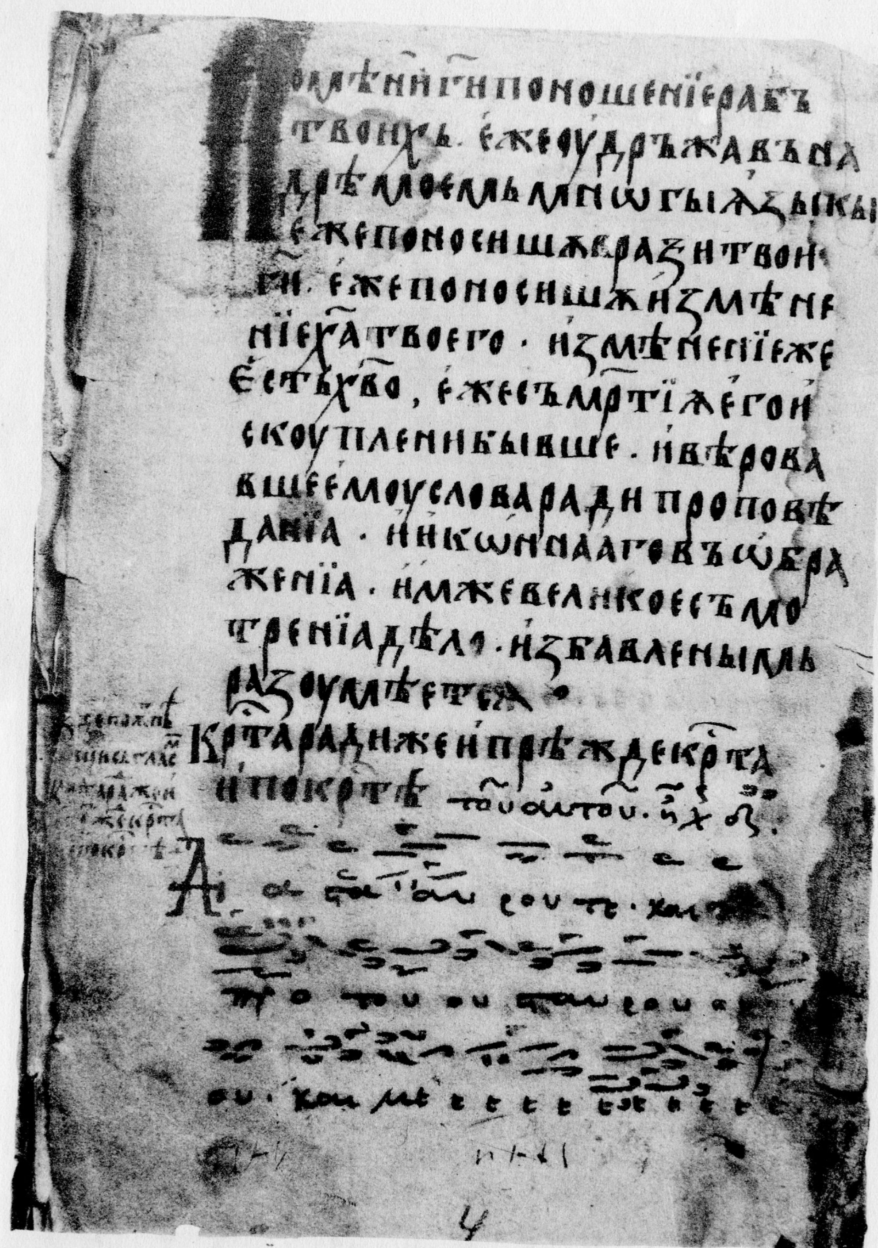
Ms. Barb. Greco No 300 de la Bibl. du Vatican. (XVe—XVIe s.).



Pl. XVII b.

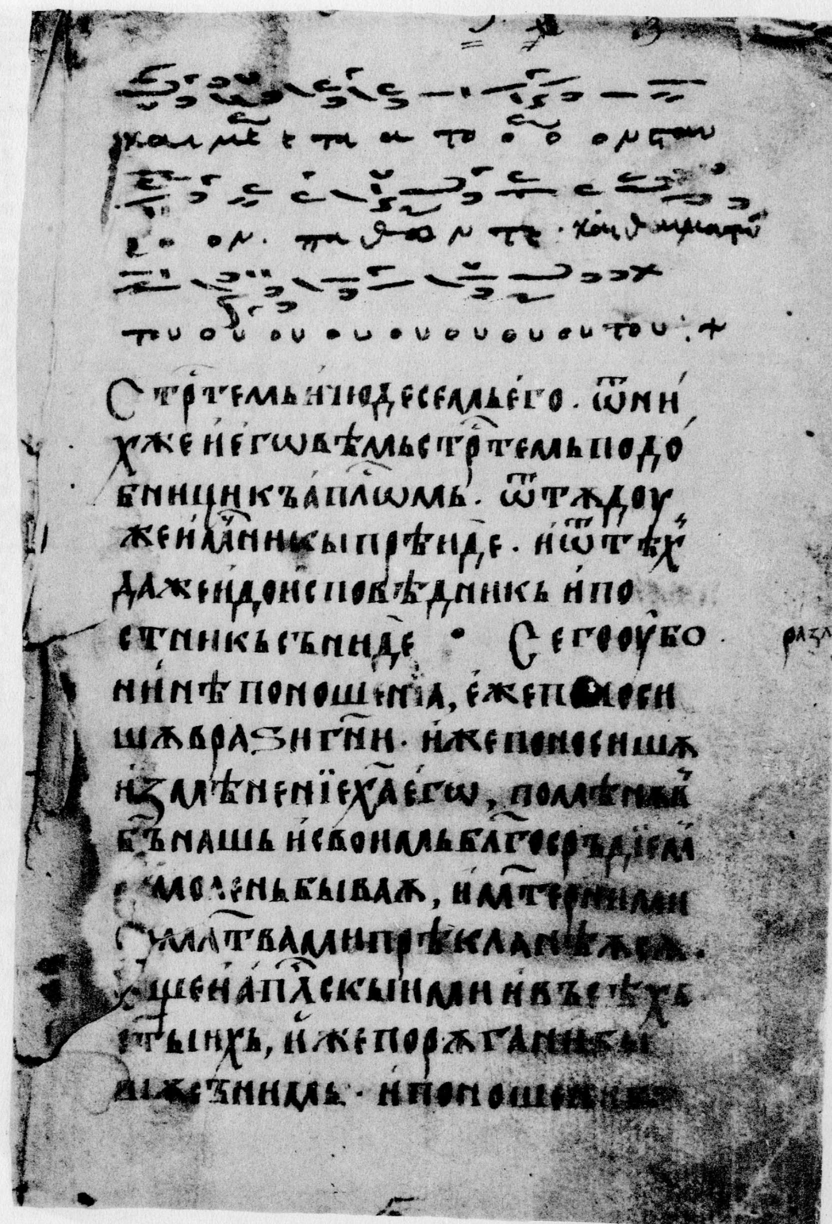
MANUSCRIT GREC AVEC TITRES DE CHANTS EN SLAVON.

No 14 du Musée Ecclésiastique de Sofia (provenant du Monastère de Bačkovo), Notation néobyzantine, XVe s. fol. 112r.



Pl. XVIII

Notation médiobyzantine avec des éléments de la néobyzantine.
Synodik du roi Boril, Nº 289 (55) de la Bibl. Nationale de Sofia (XIVᵉ s., le manuscrit original fut écrit en 1211), fol. 2ᵛ.



Pl. XIX.

Notation médiobyzantine avec des éléments de la néobyzantine.
Synodik du roi Boril, Nº 289 (55) de la Bibl. Nationale de Sofia (XIVᵉ s., le manuscrit original fut écrit en 1211), fol. 3ʳ.

Pl. XX.

NOTATION PALÉOBYZANTINE-KONTAKARIENNE BULGARE.

Ms. Triphologion du Monastère Zographe (Mont-Athos). Nº 55 (XIIIe s.).

(Stichère d'André Pirros).

Pl. XXI.

NOTATION PALÉOBYZANTINE-KONTAKARIENNE BULGARE.

Ms. Triphologion du Monastère Zographe (Mont-Athos). Nº 55 (XIIIe s.), fol. 48v.